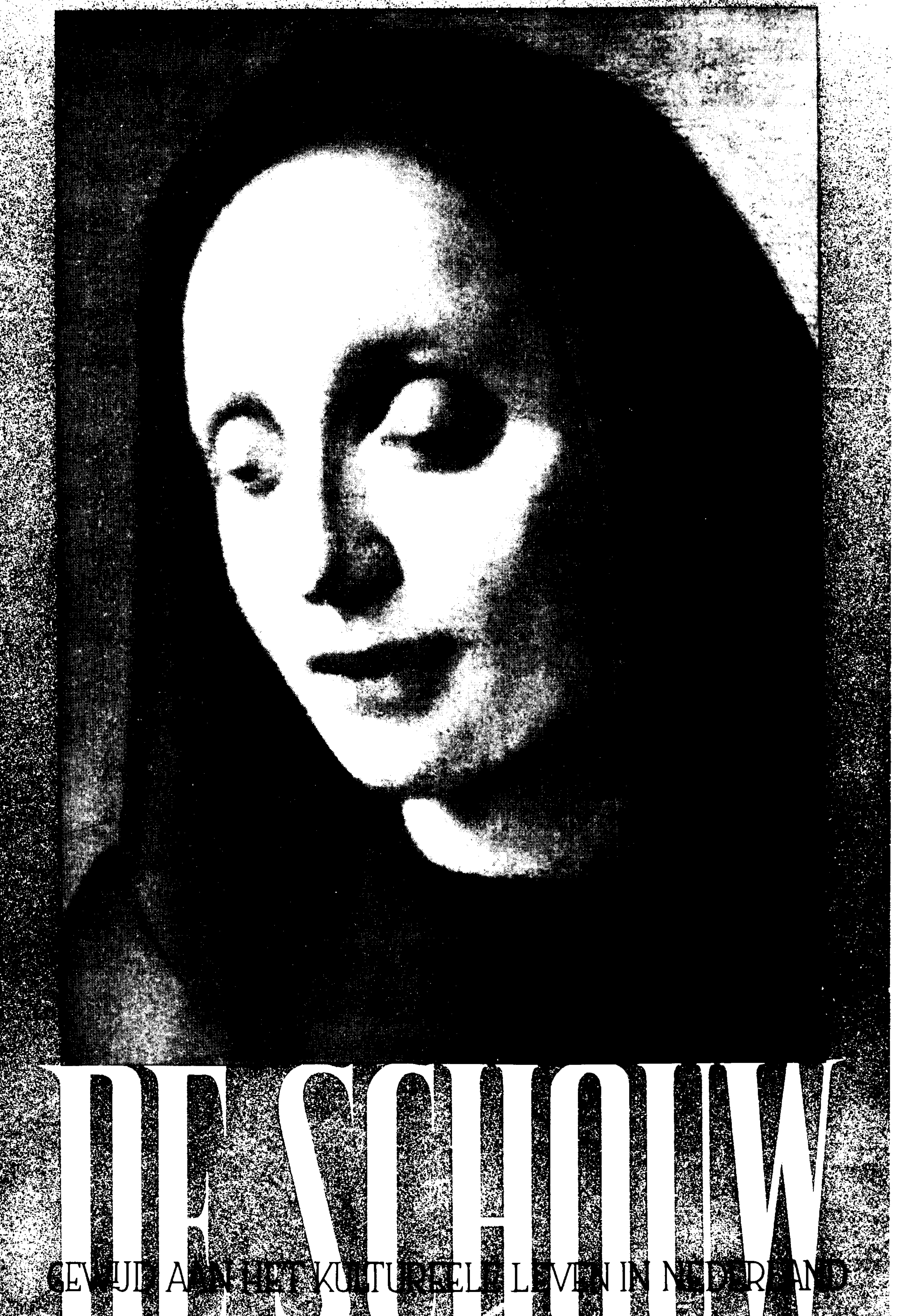

DE SCHOUW
GEWIJD AAN HET KULTUREELE LEVEN IN NEDERLAND

OP DEN OMSLAG

FRAGMENT VAN DE EMMAUSGANGER
VAN JOHANNES VERMEER VAN DELF

MUSEUM BOYMANS, ROTTERDAM

In 1937 verwierf het Museum Boymans te Ro terdam één van de meest nobele schepping van Johannes Vermeer van Delft: de Emmau gangers (zie afb. blz. 261). De groote kunstena schilderde dit magistrale doek, waarop vier leven groote figuren, de Christus, zijn twee discipelen de dienstmaagd om een tafel gegroepeerd zijn, zijn rijpen tijd na 1660.

Vermeer heeft het bijbelsche verhaal als het wa gesublimeerd. Weergegeven is het oogenblik, d de wederopgestane Christus, over Wien al h aardsche leed is heengegaan, zoo juist het bro gebroken heeft en zijn hand ter zegening ophou Thans eerst vermoeden allen, Wien zij in h midden hebben en met een stille en diepe vereeri zien zij naar den Meester op.

Een fragment, de dienstmaagd, is hier op d omslag afgebeeld. Zij heeft zoo juist het kanne van wit Delftsch aardewerk op de tafel neergeze haar hand rust nog op het oor. Groot gezien uiterst sober van teekening en kleur — alleen zwa met wat bruinrood in het jak — heeft Verme deze eenvoudige vrouw uitgebeeld. Zelden ontsto in de schilderkunst nobeler kunstuiting.

Dr D. Hannen

DR F. C. BURSCH

NEDERLAND ALS LEVENSRUIMTE IN DE OUDHEID

Beschouwen wij aandachtig de kaart van ons land, dan ontdekken wij enkele bijzonderheden, die een grooten invloed op het ontstaan van het Nederlandsche volk hebben uitgeoefend.

In de eerste plaats valt het ontbreken van natuurlijke grenzen naar het Oosten en het Zuiden op. De eenige uitzondering hierop vormen de veen- en moerasgebieden langs de Oostgrens van Drenthe, hoewel ook deze, althans in droge tijden, geen onoverkomelijke hindernis vormden. Men kan dus zeggen dat in den tijd, dat de huidige, door de wisselingen van het lot in de historie ontstane staatsgrenzen uiteraard niet aanwezig konden zijn — omdat er in het geheel geen sprake van staten, hoogstens van stammen was —, ons land in het Oosten als het meest westelijk gelegen gedeelte van Oost-Friesland, Oldenburg, Hannover, Westfalen en het Rijnland te beschouwen is, en in het Zuiden als het verlengstuk van Vlaamsch-België.

Des te meer is Nederland in dien tijd eenerzijds als het westelijk voorland van West-Duitschland te beschouwen en anderzijds als noordelijk grensgebied van Belgisch Brabant, omdat het Westen van ons land in dien tijd niet of nauwelijks bewoonbaar was, met uitzondering van de smalle duinstreek. De rest der westelijke provincies lag nl. nagenoeg geheel onder den waterspiegel.

Doch niet alleen het zeewater oefende zijn invloed op de bewoonbaarheid des lands uit. De delta onzer rivieren Rijn en Maas vormde in den dijkloozen tijd een breede onbewoonbare streek, die Noorden en Zuiden scherp van elkaar scheidde. Het duurde immers tot omstreeks het begin onzer jaartelling, voordat deze kleistreken hun eerste bewoning ontvingen.



Bezien wij de verhoudingen in grooter verband, dan ontdekken wij, hoe Nederland benoorden de rivieren deel uitmaakt van een Noord-Midden-Europeesche laagvlakte, in het Zuiden begrensd door de Duitsche middengebergten, terwijl zuidelijk Nederland samenhangt met het Fransche laagland.

De scheidende invloed der rivieren Maas en Rijn doet zich juist hier te lande duidelijk gelden, doordat zij tezamen een delta vormen. De Duitsche Rijn daarentegen vormde veeleer een verbindingsweg — over het water en langs de oevers — tusschen de gebieden waar hij, tot aan de grens van ons land, doorheen stroomt.

Zoo komt het, dat in ons Zuiden, in de provincies Brabant en Limburg dus, verschijnselen optreden, samenhangend met invloeden, die deels diep uit Frankrijk, doch voor het meerendeel langs den Bovenrijn, in het algemeen dus uit zuidelijke richting ons land bereikten, doch dat daarentegen alle gebieden ten Noorden van de Delta steeds hun impulsen kregen uit oostelijke richting. In het volgende zullen wij vanuit dit geografische gezichtspunt de vroegste tijden en het ontstaan van ons volk beschouwen.



Afgezien van enkele vondsten uit den ijstijd, waarvan de schedel van Hengelo (van Midden-Europeesche afkomst) de voornaamste is, ontdekken wij dat aan het einde dezer periode de bewoning van ons land tamelijk intensief is. Wij kunnen dan terstond twee kultuurprovincies onderscheiden. In het Zuiden en midden des lands, en zelfs met uitloopers in Frieslands Zuidoosthoek (bij Oosterwolde en Makkinga), treffen wij de rendierjagers aan, die vanuit Zuid- en Midden-Frankrijk hun jachtwild volgden tot in onze streken; in het overige Friesland treffen wij kultuurfactoren aan, die ten duidelijkste samenhangen met dergelijke invloeden uit de omgeving van Hamburg.

In den midden-steentijd herhaalt zich dit verschijnsel: kleine werktuigjes voor de jacht op klein wild in Zuiden en Midden, met uitstralingen naar het Noorden, maar in dat Noorden bovendien een kultuur, voorloopig slechts vertegenwoordigd door één zgn. „splijter" (Spalter) uit den kop van Overijssel, die samenhangt met de kultuur der keukenafvalshoopen uit Denemarken.

Is het primitieve stadium, waarin de mensch, meestal

aan geen vaste woonplaats gebonden, van de jacht alléén leefde, voorbij en is hij landbouwer geworden, dan doet zich opnieuw dezelfde deeling van ons land voor:

In het Noorden, met als centrum de provincie Drenthe en met uitstralingen tot op de Veluwe, de kultuur der hunnebedden; in het Zuiden op de löss-gronden de uit Midden-Europa stammende „Bandkeramiek-menschen" en de West-Europeesche in de gebieden langs den Rijn, in Zwitserland en Noord-Frankrijk thuis zijnde bewoners van paalwoningen. Omstreeks 1800 v. o. j. treedt in het Zuiden (langs de Maas en tot in Brabant) zoowel als in het Midden en Noorden des lands het strijdbare volk der bekerkultuur op, dat thans dus voor het eerst een verbinding tot stand brengt tusschen beide deelen.

In den daarop volgenden bronstijd (1800—1000) treden geen wijzigingen van beteekenis op. Alléén is het merkwaardig te constateeren hoe de aanwezigheid, ook in het Noorden des lands, van uit het Zuiden afkomstige bronzen voorwerpen aantoont, dat de zuidelijke kultuur ook in dezen tijd een grootere expansieve kracht vertoont dan de noordelijke. Toch handhaaft laatstgenoemde zich in wezen krachtig, ondanks deze vreemde invloeden.

Groote beroering ontstaat in ons werelddeel omstreeks 1000 v. o. j.: onder aanvoering van de Illyriërs, die de lijkverbranding de begraving onder een grafheuvel doen aflossen, dringen in het Zuiden des lands nieuwe veroveraars binnen. Zij voeren er, behalve de lijkverbranding, ook het gebruik van de kringgreppel in, dat vanuit dit Zuiden dan verder in het noordelijk, thans Germaansche deel des lands binnendringt. Terwijl verder oostelijk, in het Germaansche kerngebied, de urnenbijzetting onder steenen gebruikelijk is, bewijst het feit van het optreden van de kringgreppel in ons Noorden, alsmede de import van enkele bronzen voorwerpen (zgn. paalbouwmessen) uit Zwitserland, dat dit Noorden opnieuw onder een sterken zuidelijken kultureelen druk is komen te staan. Niettemin handhaaft ook thans het Noorden zijn eigen aard.

Wij mogen echter aannemen, dat tegen het begin onzer jaartelling de beïnvloeding juist in tegenovergestelde richting gaat, dat thans dus het Zuiden gegermaniseerd is, nadat Keltische beïnvloeding hieraan voorafging.

In den Romeinschen tijd loopt de grens tusschen het gebied van het Imperium Romanum en het vrije Germanje weer langs den Rijn. Ten Zuiden van deze grenslijn wordt na 100 n. o. j. alles onder den nivelleerenden Romeinschen invloed gebracht, in het Noorden blijft de Germaansche eigenaard behouden.

Intusschen heeft het Noorden nieuwe impulsen uit het Oosten opgenomen onder invloed van de Friezen, die de kleistreken van Groningen en Friesland gaan bewonen en reeds in vóórchristelijken tijd Noord-Holland en de kustgebieden van Zuid-Holland tot den Rijnmond bezetten. De Bataven in het Deltagebied en, westelijk daarvan, ten zuiden van den Rijnmond ondergaan een sterkeren invloed van den kant der Romeinen.

In den na-Romeinschen tijd ontdekken wij wederom een splitsing van ons land door den Rijn in een zuidelijk, Frankisch gedeelte, en een noordelijk, Saksisch deel. Opnieuw doet zich het verschijnsel voor, dat kultuurfactoren van het Zuiden ook ten Noorden van de rivieren, tot in de provincie Drenthe toe, hun invloed tijdelijk doen gelden, vooral in den typisch Frankischen vorm der lijkbegraving in zgn. rijengrafvelden. Steeds echter vinden wij daartusschen den eigenaard der inheemsche, thans Saksische bevolking terug.

Laatstgenoemde krijgt zelfs na het verval van het Frankische rijk onder de zwakke opvolgers van Karel den Groote de overhand (de Saksische kogelpot overheerscht alom!).

Uit dit uitermate beknopte overzicht blijkt ten duidelijkste de overwegende beteekenis van de tweedeeling van ons land voor het verloop der oudste geschiedenis. In den geheelen loop der gebeurtenissen — voor zoover wij daarover aan de hand der vondsten kunnen en mogen oordeelen — teekent zich telkens weer een poging tot kultureele beïnvloeding vanuit zuidelijke gebieden af, die echter in het Noorden des lands steeds op een hardnekkig handhaven van eigen aard stuit. Jagersstammen, paalwoningbouwers, Illyriërs, Romeinen en Franken spelen allen dezelfde rol, maar de inheemsche, noordelijke stammen verzetten zich telkens tegenover hen en weten zich steeds te handhaven. Sinds kort voor het begin onzer jaartelling is omgekeerd het Zuiden voorgoed Germaansch geworden, nadat het Bekervolk aldaar reeds omstreeks 1800 v. o. j. noordraselementen in de bevolking gebracht had.



Uit dit geheele beeld spreekt de geopolitieke beteekenis en functie van Nederland: te zijn westelijke voorpost van het noordsche en Germaansche element tegenover het Zuid-Westen. Daarbij valt op, dat in het verloop der oudste geschiedenis, ondanks alle zuidelijke druk, het noordsche gebied telkens grooter wordt, van den midden-steentijd af (grens in Friesland!) over steen-, brons- en ijzertijd tot den Frankischen en Saksischen tijd toe.

In dit licht beschouwd, zou men den gulden-sporenslag, de oorlogen tegen Spanje, Engeland en Frankrijk als voortzettingen van deze afweerhouding tegenover het Zuiden en Westen kunnen opvatten. Telkens als het Oosten en Noord-Oosten machtig was in de oudheid, werd de eigenaard op de grensgebieden verdedigd, en later was het niet anders.

En zoo zien wij wederom de actualiteit van de oudheid ook voor het heden, nu deze zelfde problemen, die het zich-zelf handhaven tenslotte raken, wederom aan de orde gekomen zijn.

DR D. BARTLING

VORM EN INHOUD DER KUNST

IV

De vormmogelijkheden en de stijlen

De drie dimensies van den vorm, die we in ons vorig artikel bespraken, scheppen de ruimte waarbinnen de kunst haar formeele mogelijkheden kan realiseeren. Deze mogelijkheden zijn onbeperkt. Van weergevenden tot abstracten vorm en van subjectieven tot objectieven ligt een bijna continueele rij van graden. Aesthetische en expressieve vormen laten zich echter niet lineair ordenen. Veelal immers zal men op lacunen stooten, wanneer men door geleidelijke verandering zou pogen een doorloopende rij van aesthetische tot expressieve vormen te rangschikken. Soms zal daarbij ook blijken dat aesthetisch en expressief vooral in verbinding met de weergevende functie elkaar zelfs kunnen dekken. Als we ons echter bewust blijven dat de kubus, dien we de dimensies lieten construeeren, gelijk reeds in ons vorig artikel gezegd, niets meer beteekent dan een ruimtelijk schema tot ondersteuning van ons voorstellingsvermogen, kunnen we hem toch wel te hulp nemen als een middel om de vormmogelijkheden van de kunst uiteen te leggen. Wanneer we het overwegen van de vormeigenaardigheden tot uitgangspunt nemen, kunnen we daarmee een achttal typen beschrijven die we in de nabijheid van de hoekpunten van den kubus plaatsen. Het zijn de volgende:

a. weergevende – aesthetische – objectieve vormen;

b. weergevende – aesthetische – subjectieve vormen;

c. weergevende – expressieve – subjectieve vormen;

d. weergevende – expressieve – objectieve vormen;

e. abstracte – aesthetische – objectieve vormen;

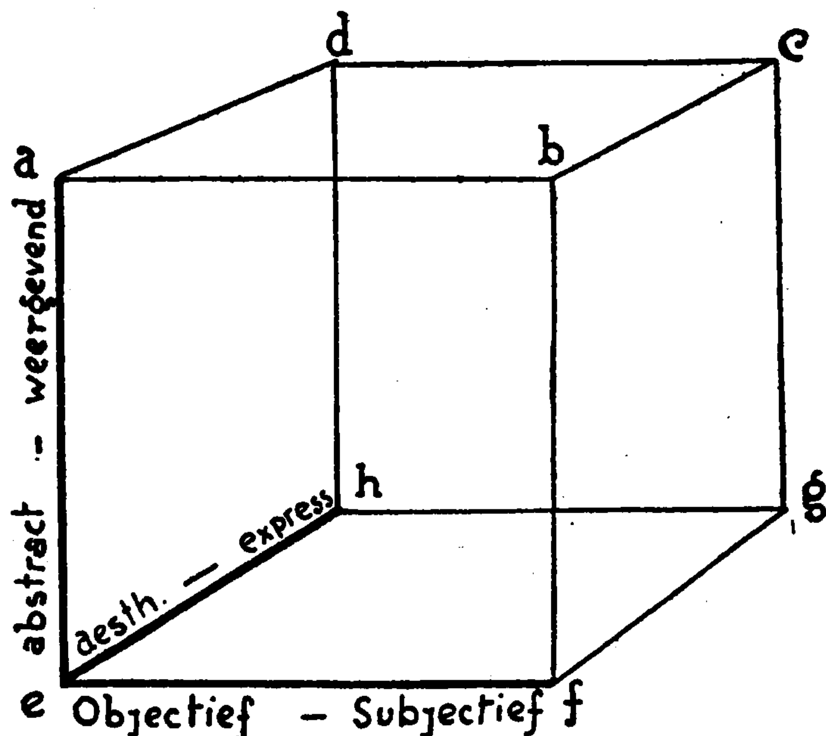
f. abstracte – aesthetische – subjectieve vormen;

g. abstracte – expressieve – subjectieve vormen;

h. abstracte – expressieve – objectieve vormen.

We mogen eenige voorbeelden geven. Wat type *a* betreft, kunstwerken waarin weergevende-aesthetische-objectieve vormen overwegen, vinden we bij de beeldende kunsten der renaissance te kust en te keur. De weergevende vorm is hier steeds door de aesthetische gecorrigeerd en volgens het objectieve, het boven de subjectieve oogenindruk verhevene, gezien. Type *b* vertegenwoordigende de weergevende-aesthetische-subjectieve vormen, treffen we overvloedig bij de impressionistische schilderkunst van de laatste decennia der vorige eeuw aan. Weergevende-expressieve-subjectieve vormen, gelijk type *c* ze stelt, zijn inzonderheid bij de romantiek en het vroege expressionisme te ontdekken. Realistische perioden, en men denke om dicht bij huis te blijven ook aan de moderne „nieuwe zakelijkheid", geven een vruchtbaar terrein tot het opsporen van voorbeelden van type *d*, het kunstwerk met weergevende-expressieve-objectieve vormen.

Aangezien de weergevende functie bij de beeldende kunsten een hoofdaccent krijgt mogen we niet verwachten een groote kunst aan te treffen bij volkomen abstracte vormen, die alle weergeving verloochenen. De kunstperiode van gisteren geeft echter toch hiervan enkele voorbeelden. Vertegenwoordigen Van Doesburg, vooral Mondriaan en in zekeren zin ook Van der Leck niet type *e*? Is Kandinski



in zijn coloristisch abstract werk niet veelal een voorbeeld voor type *f*? Severini moge dan nog in verschillende van zijn abstracte expressieve werken type *h* en vele moderne expressionisten type *g* illustreeren.

Juist andersom dan bij de beeldende kunsten ligt bij de muziek het hoofdaccent van haar wezen in de absolute vormen. Niettemin valt het niet moeilijk voorbeelden aan te wijzen van de typen, waarbij de weergave een rol speelt. Debussy's Iberia en zijn La Mer, de naturalistische muziekdrama's van Strauss zijn weergevend, hebben subjectieve vormen, respectievelijk aesthetisch en expressief.

Klassieken en neoklassieken benutten objectieve vormen. De Fransche componisten zijn daarbij weer als regel aesthetisch, de Duitsche expressief ingesteld. Genoeg voorbeelden om in te zien, dat de systematisch opgestelde vormentypen zich inderdaad practisch realiseeren.

De genoemde vormmogelijkheden die, zooals uit de voorbeelden reeds blijkt, een zekere keurverwantschap met stijlperioden hebben, gelden niettemin voor alle kunstwerken, dus ook voor die werken der primitieve en volkskunst, die buiten de beweeglijke ontwikkeling der stijlkunst staan. Onder stijlkunst verstaan we de bewuste kunst der beschaafde volkeren, die zich volgens stijlperioden laat ordenen. Om nu tot een helder begrip van den inhoud der kunst te komen, is het noodig dat we het verband en onderscheid tusschen vorm en stijl bewust maken. Hoe verhoudt zich vorm en stijl? Hoe laat zich de vermoede affiniteit tusschen vormtypen en stijlperioden verklaren? Maar allereerst, wat verstaan we onder stijl?

De term „stijl" huisvest verschillende begrippen, waarvan de inhouden zich voor grooter of kleiner deel dekken, de omvang sterk uiteenloopt en de wetenschappelijk benutbare draagkracht zeer ongelijk is. Het zou ons te ver buiten ons thema voeren op de verscheidenheid dezer beteekenissen in te gaan. We kunnen ons beperken tot twee oogenschijnlijk geheel van elkaar onafhankelijke begrippen, die niettemin in correlatie met elkaar staan. We bedoelen ten eerste een begrip van stijl als een samenstel van aanwijsbare kenmerken. Gelijk b.v. het woord gebruikt wordt in den titel van het bekende populaire boekje: Welcher Stil ist das? We leeren met dit begrip b.v. Karolingische, Romaansche, Gothische kunst, Barock, Rokoko, enz. onderscheiden. En we bedoelen ten tweede een begrip van stijl, waarin we de eenheid van de talrijke stijlkenmerken eener stijlperiode als geestelijken zin verstaan. Het verband tusschen beide begrippen wordt dadelijk duidelijk, als we het volgende overwegen. We nemen in een bepaalden tijd een kunstzinnig motief b.v. een ornament. We gaan dan de ontwikkeling en wijzigingen van dit motief de eeuwen door volgen. We merken dan op dat een dergelijk kunstzinnig motief als het ware door verschillende „stijlen" heengaat. Nemen we nu een geheel ander kunstzinnig motief en gaan we dit ook door den tijd heen gadeslaan, dan vinden we gelijksoortige veranderingen. In deze veranderingen van bepaalde vormen en motieven op bepaalde tijden bij de verschillende kunsten maken we ons aanschouwelijk wat we onder het formeel begrip van stijl bedoelen. Maar nu vragen we: wat doet deze motieven allen op een bepaalden tijd zoo gelijksoortig veranderen? Om nu te begrijpen wat hierachter steekt, moeten we in stijl niet meer een samenstel van kenmerken zien, waardoor we weten welke stijl het is, doch deze kenmerken in hun eenheid physiognomisch verstaan als uitdrukking, taal en sprake eener kultuurbeweging.
Er is een correlatie tusschen de beide genoemde begrippen, doch geen identiteit van omvang. We kunnen dus niet zeggen: dat, wat het formeel stijlbegrip aan aanwijsbare eigenschappen registreert, is precies hetzelfde als het „geestelijk" stijlbegrip, het tot eenheid samenvattend, als uitdrukking verstaat. Evenals het waar is dat de geest van kunstwerken slechts uit hun gedaante kan spreken, dus uit datgeen wat in feite zich het oog en oor aanbiedt, evenzeer is het waar dat de zin eener gedaante niet zonder rest kan opgaan in hetgeen door opvattingsbegrippen determineerbaar is. Het eenvoudigst laat zich de hier aanwezige situatie duidelijk maken aan de analogie bij de waarneming van het menschelijk gelaat.

Ook de menschelijke gelaten laten zich naar formeele opvattingsbegrippen in „stijlen" ordenen. Vooruitspringende of terugwijkende kin, spitse of stompe neus, enz. Alle deze registreerbare kenmerken laten zich samenvatten tot gelaatstypen, die ieder hun eigen expressie hebben. Toch dekt zich deze, als het ware statische expressie niet met hetgeen we van het levend gelaat bij het onmiddellijk zintuigelijk contact als geestuiting aflezen. Deze uit kenmerken opgebouwde typen kunnen standaard zijn voor een melancholiek, een wilskrachtig uiterlijk e.d. Zij vertolken niet direct wat er in iemand leeft. Twee als twee druppels water op elkaar gelijkende, ééneiige tweelingen kunnen ondanks een bijkans volkomen congruentie van hun uiterlijke gelaatskenmerken op een zelfde oogenblik een diametraal tegenovergestelde stemming uitdrukken. En omgekeerd kunnen de verschillendste gezichten een zelfden geest weerspiegelen (men herinnere zich foto's van bioscooppubliek opgenomen tijdens de vertooning van een film).

Niet anders is nu, meen ik, de verhouding bij de kunst. Waar het begrip stijl begrepen wordt als kosmos der ziel, als stempel van levenshouding en wereldbeschouwing, van voelen, willen en denken, kortom van het leven eener bepaalde gemeenschap die zich een haar omringende wereld opbouwt, waarin zij zich wèl voelt, waar het begrip stijl dus in *levend* contact met een bepaalde kultuur verstaan wordt, daar wordt ook de gedaante van het kunstwerk niet meer enkel en alleen als een samenstel van determineerbare eigenschappen opgevat. Dan is het mogelijk dat werken die uiterlijk formeel bezien eigenlijk nog niet of niet meer tot een bepaalde stijlperiode behooren om den geest dien zij uitdrukken, tóch tot den tijdstijl dier kultuur gerekend moeten worden en omgekeerd een volgens de kunsthistorische determineertabel zuiver specimen niettemin zich moeilijk in dezen levenden kultuurgeest laat invoegen.

Hoe verhouden zich nu de vormmogelijkheden tot deze stijlbegrippen? De vormmogelijkheden werden in systematische beschouwing gesteld buiten den tijd. In abstracto

heeft daarom iedere kunstschepper ten allen tijde een vrije keus tusschen de acht genoemde typen en haar ontelbare tusschengraden. Hij kan dus dié vormen kiezen, die op de zuiverste wijze zijn kunstzinnig bedoelen en willen vertolken. Is de kunstenaar een van het leven van zijn volk geïsoleerd individu, dan kan hij enkel en alleen zichzelf trachten te vertolken; is hij gemeenschapsgebonden, dan uit het volk zich mede in hem. In concreto is de situatie echter wel iets anders. Allereerst is dan te bedenken dat de kunstschepper in een menschelijke gemeenschap opgegroeid, mede daardoor is gevormd. Zijn aanleg en talent vinden een bepaalde kunst met bepaalde vormen aanwezig. Daaraan beleeft hij zijn eerste ideaal en prikkel tot den eersten wensch om ook zoo iets schoons te kunnen maken. De traditie voedt hem op en eindigt niet met op hem in te werken in de periode waarin hij slechts weet, hoe hij zijn werken nièt zal scheppen. Zijn oriëntatie aan de kunst die hij aantreft leidt hem verder onwillekeurig vanzelf tot de kunstzinnige problemen, die zijn generatie ter oplossing voortgezet krijgt. De heerschende vormen houden nog hetzij allerlei onbenutte ontvouwingsmogelijkheden in zich, die tot realisatie lokken, óf zij zijn door de vorige generaties reeds zoo volkomen naar alle zijden opgeteerd dat geen drang tot oorspronkelijkheid zich meer met hen laat bevredigen. Stijlvernieuwing is dan alleen al door de technische situatie, ongeacht de kultureele, geboden. Houden we met deze en nog tal van ongenoemde factoren rekening, dan is het duidelijk dat geen enkele kultuurbeweging, ook niet de ingrijpendste, de in abstracto gestelde vrije keuze tot de vormmogelijkheden kan verwerkelijken. Haar kunstwillen kan slechts die kunstzinnige doeleinden bereiken, die vanuit den heerschenden formeelen stijl en de daarin en daarnaast werkende traditie bereikbaar zijn. De geaardheid van den kunstwil, (d.i. de bewuste maar vooral onbewuste, uit het kultuurleven gevoede, kunstzinnige aandriften en neigingen, strevingen en gevoelens) heeft dus een *beperkte* speelruimte. In elk geval echter speel*ruimte*. De autonomie der kunst beteekent allerminst een automatische vormenevolutie gelijk de thans wel verlaten formeele richting in de kunsthistorie soms scheen te willen laten geloven. De geschiedenis der kunst licht bovendien de realiteit van deze speelruimte aan de duidelijke uitwerkingen van gewijzigden kunstwil in verschillende perioden afdoende toe. Sprekend is in dit opzicht de taal der kunst van het vroege Christendom en die der eerste decennia na de Fransche revolutie. Wanneer we ons deze perioden te binnen brengen, wordt ons tevens de relatie van de vormmogelijkheden tot het tweede stijlbegrip bewust. Even ontwijfelbaar als het is dat de vroeg-Christelijke kunst zich realiseert *binnen* de speelruimte die haar de toenmalig heerschende kultuurtraditie, stijlperiode en formeele probleemsituatie liet, zoodat zelfs een figuur als Augustinus in zijn aesthetica de bekeerde Romein, maar dan ook Romein blijft, even onmiskenbaar is het dat de vroeg-Christelijke kunst, volgens het tweede stijlbegrip beschouwd een volkomen anderen geest tot uitdrukking brengt dan de contemporaine heidensche.

De affiniteit tusschen vormenmogelijkheid en stijlperiode laat zich dus verklaren uit de aangewezen speelruimte; de omstandigheid dat de congruentie slechts ten deele is, uit haar beperktheid. Het impressionisme van de laatste helft der vorige eeuw is eenerzijds een eindpunt in een eeuwenlange consequente vormenontwikkeling, gelijk reeds zoo dikwijls is aangetoond, anderzijds is het evenzeer de treffendste uitdrukking van den kultuurwil, de levenshouding en wereldbeschouwing van een zeer bepaalde tijdsperiode, die men het best karakteriseert als den tijdstijl van den oogen-blik.

Nu is elke tijdstijl bestemd met zijn kultuur onder te gaan. Het afzonderlijke groote kunstwerk blijft echter leven, als het althans méér is geweest dan alleen maar spiegeling van zijn kultuur. De inhoud van de kunst kan dus niet opgaan in den vorm- en tijdstijl. Hij ligt dieper. Maar hierover een volgend maal.

Rectificatie: In het vorige artikel in „De Schouw", van April 1943 heeft een zinverstorende verschuiving van perioden plaats gehad. De tweede alinea van de tweede kolom moet gelezen worden na regel 3 van de eerste kolom.



PROF HANS MERX

HET INSTITUUT VOOR TOONEELWETENSCHAP AAN DE UNIVERSITEIT TE KEULEN

In het voorjaar van 1919 had aan de Keulsche Universiteit de eerste promotie in de tooneelwetenschap plaats. In Keulen werd ook de eerste leerstoel voor deze nieuwe wetenschap opgericht.

Leider van het Instituut voor Tooneelwetenschap aan de Universiteit te Keulen is Prof. Dr Karl Niessen. In een zeer verhelderend gesprek, dat ik met hem had, gaf Prof. Niessen een uiteenzetting over doel en taak van het instituut voor tooneelwetenschap, dat ook in den oorlog zijn werk in vollen omvang kan voortzetten, vooral nu een groot aantal studenten met verlof van het front is gekomen, om de begonnen studie te voltooien of althans voor eenige maanden voort te zetten.

De vermeerderde belangstelling, die zich op de tooneelwetenschap richtte, had oorspronkelijk zoo nu en dan een oppervlakkige en in wetenschappelijk opzicht dubieuze productie van historische platenboeken ten gevolge. En evenals aldus het vertrouwen in de hoogeschool werd vernietigd, had ook de verhouding tot het theater er onder te lijden, dat gewone philologen, zonder eenige kennis van de tooneelwerkelijkheid, aan de vooropleiding van toekomstige tooneelleiders, die voor het practische beroep volstrekt ondeugdelijk waren, medewerkten. Onder deze tweevoudige vertrouwenscrisis heeft de, voor het practische leven geschikte, tooneelwetenschap, die zoowel dienst aan de wetenschap als aan het nationale tooneel zijn wil, sterk moeten lijden.

Men kan zich nu afvragen wat er door de oprichting van den nieuwen leerstoel aan de Keulsche universiteit is bereikt. Dat is dan allereerst een faciliteit voor de studenten, die tegelijkertijd ook aan de tooneelwetenschappelijke verdieping ten goede komt. Men kan nu voortaan tooneelwetenschap bij de promotie kiezen als hoofd- of als bijvak. Oorspronkelijk was in Keulen slechts het bijvak toegestaan, daarna kwam de omkeer en kon men sedert langen tijd slechts in de tooneelwetenschap promoveeren, als men een dissertatie geschreven had die zich op dit gebied bewoog. Dat bleek somtijds een harde dwang te zijn, menig toekomstig kunstliefhebber en tooneel-kapelmeester moest er aldus van afzien zich met tooneelwetenschap en met dramatische problemen bezig te houden. Daar vele tooneelwetenschappelijke onderwerpen uitgebreide reizen en buitenlandsche archiefstudies vereischten, kon de dwang om te promoveeren wel eens zeer hard zijn.

De tooneelwetenschap heeft nu inmiddels het doel bereikt, waar andere zelfstandige kunstgebieden als muziek en beeldende kunst reeds eerder waren aangeland. Het gaat nu niet meer om een onbeperkte vermeerdering van het aantal leerlingen of ook van het aantal leerstoelen; het essentieele is, dat jonge menschen die aan het tooneel willen en, ingevolge hun eigen wensch of door hun ouders daartoe gedwongen, aan de universiteit studeeren, in de gelegenheid verkeeren zich reeds vroegtijdig met de kultuurgeschiedenis van het tooneel en met de dramaturgie bezig te houden. Vroeger was het vaak zoo, dat men in dergelijke gevallen een of ander willekeurig vak studeerde om den doktersgraad te behalen, desnoods „Juristerei und Medizin". Het is welhaast overbodig er op te wijzen, dat het wenschelijker is den toekomstigen tooneelman van den beginne af in contact te brengen met de ideëele grondbeginselen van zijn beroep, waarmee hij in het gejaagde leven-van-elken-dag niet in aanraking pleegt te komen. Hij zal hier een schat van wetenswaardigheden leeren kennen, die hij later bij de samenstelling van speelplan of programmaboek zal kunnen benutten. Het nieuwe Duitschland heeft het nationale theater door zijn tooneelwetten gemaakt tot een instrument der opvoeding. Alles wat het opvoedingselement van het tooneel vergroot is welkom en behoort dus ook aangekweekt te worden. Dat is het hoofddoel der tooneelwetenschap.

Keulen is zonder twijfel de bij uitstek geschikte plaats voor een dergelijken leerstoel, want geen andere universiteitsstad in Duitschland vormt zoo zeer het centrum van een tooneelprovincie, die eenig is in zijn soort en waarin de spanning van het Duitsche kultuurtooneel met zijn vaste groepen, reizende tooneelgezelschappen, tooneel in allerlei ontwikkelingsstadia en vormen, belichaamd is.

Hier komt het kernprobleem van de geschiktheid voor het beroep duidelijk naar voren. Ieder die geen blijk geeft van de kunstzinnige instelling die aan den toekomstigen tooneelman eigen moet zijn, moet er toe gebracht worden een ander beroep te kiezen, waarvoor een dergelijke roeping niet vereischt is. Een leeraar in de tooneelwetenschap moet de tooneelwerkelijkheid dus niet slechts uit de boeken kennen. Uit eigen ervaring moet hij weten, wat voor het tooneel geschikt is en wat niet. Met vakphilologen alleen laat zich die verbinding van onderzoek, onderwijs en tooneelopvoeding niet doorvoeren.

De beroepsselectie, aldus Prof. Niessen, hebben wij van oudsher in Keulen practisch ter hand genomen. Alleen al omdat het tooneel niet tot een abstractie mag verworden, zijn wij gewoon om op het eigen, mooie universiteitstooneel en in talrijke gastspelen, waarmee ons het tooneel in Keulen, Düsseldorf, Bielefelt, Aken, Bonn, Neuss en andere steden, herhaaldelijke verwaardigde, studio-opvoeringen te geven, waarbij de gelegenheid tot practische oefening zich voordoet en waarbij dan meestal wel blijkt of de beroepsaanleg al of niet aanwezig is. Deze opvoeringen zijn zoo een middel tot werkelijke selectie geworden, nog heelemaal afgezien van het feit, dat de verordening van de Reichstheaterkammer van de toekomstige dramaturgen en in het bijzonder van den regisseur acteurskwaliteiten verlangt, zij het desnoods ook slechts voor het vervullen van bijrollen.

Het tooneel maakt er aanspraak op, dat in de universitas litterarum, die de Universiteit in wezen is, het aparte kunstgebied van het tooneel evenmin mag ontbreken als dat van de muziek of de beeldende kunst. Zelfs wanneer de toeloop van toekomstige tooneelmenschen zou verminderen, zal het toch mogelijk blijken, dat rijpe vruchten worden afgeworpen voor de pers-„Nachwuchs" en niet in de laatste plaats ook voor den leeraar in de Duitsche taal, die hier kan leeren dat het drama niet slechts geschapen is om er stijlonderzoekingen op toe te passen.

MEDIO VITAE

Het hart werd zóo vermoeid, zóo droef —
een klein gehavend lied, dat zacht en eenzaam klinkt,
een kleine bloem, die haar beschadigd bloeien
even nog opheft voor haar 't sterven vindt.
O teederheid, — o onuitbluschlijk minnen
der jonge ziel, der jonge, held're zinnen
in deze wereld, waar slechts distel klimt.
Vermoeid en stil werd 't hart, en ver en droef
om al de droomen, die het onvervuld begroef . . . .

Maar ook mijn trotsche wil, die nooit zich boog
voor 't rustloos woeden aan dit kwetsbaar hart,
die elke angst bedwong, en zooveel smart,
bezweek tenslott' en zweeg. — Zoo lang en wild
moest hij vernederd worden en vernield,
zoo rusteloos geplunderd en geroofd,
tot uit zijn diepste, diepst-geschonden gronden
het scherpe erts lossprong,
grimmig en fel en naakt —
d' o e r k r a c h t, onaangeraakt
en van al pijn ontbonden.

En deze kracht
werd toen zoo onverwoestbaar-niéuw: hard, fonkelend en hel —
gesmeed, gestaald, gescherpt in Uwe vuren,
zij werd zoo roek'loos, sterk en wild en jong —
een zwaard gelijk dat uit de scheê
twee-snijdend in het zonlicht sprong —

o ziel, o ziél, die eindelijk
z i c h z e l f en v r ij werd . . . . .

Henri Bruning

DR FRANS VERMEULEN

DE NEDERLANDSCHE BEELDHOUWKUNST IN EUROPA

III

De kunstenaar, die de door Nicolaas Gerhard van Leiden ingeleide richting der verlevendiging en der vrijer in de ruimte bewegende behandeling van de menschelijke figuur in Duitschland voortzette, is de begaafde Neurenbergsche beeldhouwer Simon Lainberger. Zijn hoofdwerk — tevens het eenige, dat met genoegzame zekerheid op zijn naam kan worden geboekt — is het zg. Herlin-altaar in de St. Joriskerk te Nördlingen, dat hij omstreeks 1478 heeft vervaardigd. Het onderwerp is ook hier weer eene Kruisiging, waarin het beeld van den Gekruisigde duidelijk afstamt van Gerhards schepping te Baden-Baden. Trouwens, ook het motief van de te weerszijden van Christus' hoofd zwevende engelen is van Nederlandsche herkomst. De door Nicolaas Gerhard ingevoerde vrije buiging, het los over elkaar grijpen der ledematen, wordt door Lainberger verder ontwikkeld tot een schroefvormig draaien van het lichaam, terwijl de plooien van de gewaden zich in tegengestelden zin S-vormig winden. Deze gewonden schroefvorm, die dus als het ware een voorspel van de zwaaiende bewogenheid der latere Barok is, wordt kenmerkend voor de laatgothische beeldhouwkunst omstreeks 1480. Tegelijk echter gaat, reeds in het werk van Lainberger, iets van den naturalistischen werkelijkheidszin der Nederlanders verloren, om plaats te maken voor idealiseerende typen als uitbeelding van bepaalde gevoelens. Een karakteristiek voorbeeld is de Johannes uit de Kruisiging van dezen meester, waarin de smart van het mede-lijden treffend is uitgebeeld. In de los uitgesneden lokken is de besproken schroefvormige beweging doorgevoerd (zie afb. blz. 233).

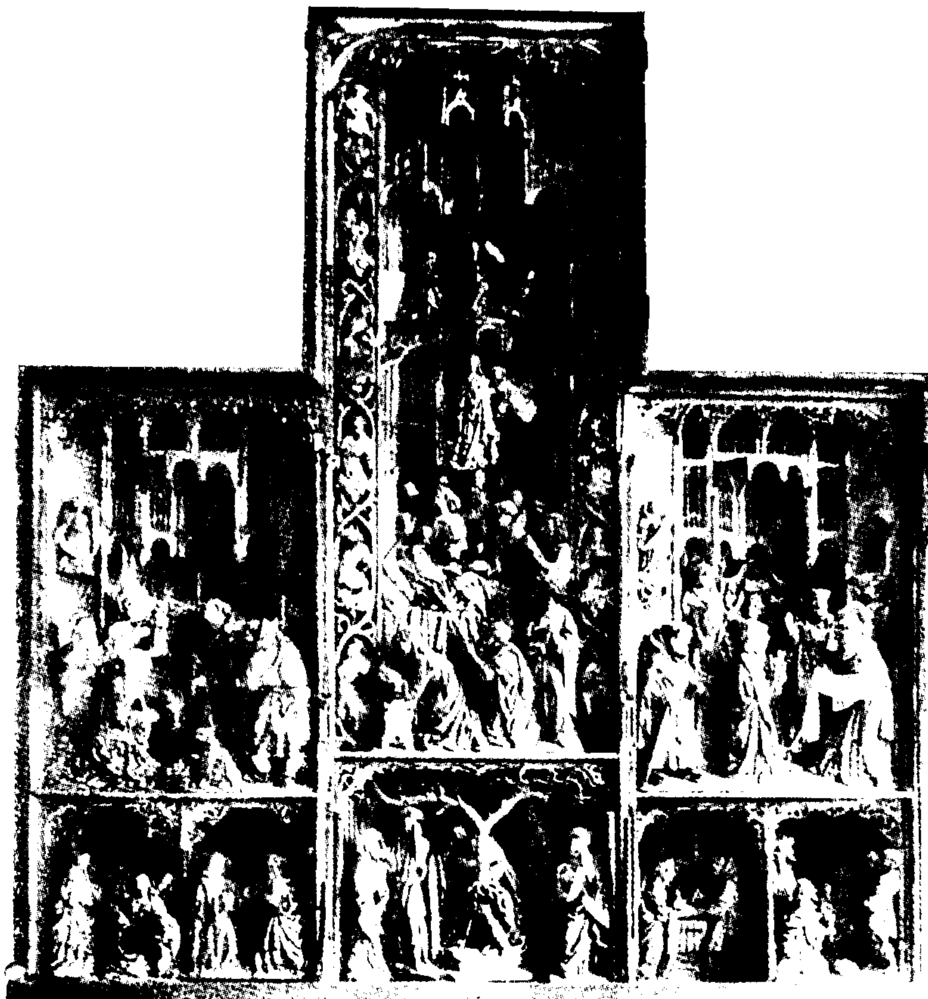
Het is wel opmerkelijk, dat de sterk dinarische aard der Zuid-Duitschers uit het naturalisme van de Nederlandsche Kunst juist die elementen bij voorkeur aangrijpt, die gelegenheid geven tot eene ontwikkeling in barokken geest. Maar niet minder opmerkelijk is het, dat het ook juist en telkens weer Nederlandsche kunstenaars, en dan met name beeldhouwers, zijn, die aan de Duitsche Kunst steeds nieuwe impulsen in die richting geven. Dit geldt ook voor Noord-Duitschland, wanneer zich daar, en in de Scandinavische landen, tegen 1500 en in het begin van de 16e eeuw een stroom van gesneden houten altaren uit werkplaatsen in Brussel en Antwerpen gaat verbreiden. Reeds in het begin van de 15e eeuw had het Nederduitsche vleugelaltaar zijn uiteindelijken vorm als kunstwerk gekregen door het werk van meester Bertram. In de zuidelijke Nederlanden en met name in het kunstcentrum Antwerpen, ontwikkelde zich deze soort beeldsnijwerk tot een bloeiende industrie, die vooral haar afzetgebied vond in de Oostzeestreken. Het is geen toeval dat de Hanzesteden, met name Danzig, een belangrijk aangrijpingspunt worden voor deze Antwerpsche houtsnijkunst. De Antwerpsche altaren handhaven de algemeene Nederduitsche indeeling in twee horizontale, sterk in de breedte gerichte rijen gebeeldhouwde groepen boven elkaar in de vleugels. Deze groepen bestaan hier echter uit buitengewoon talrijke levendig zich bewegende figuren, zeer schilderachtig geplaatst voor een als landschap perspectivisch gesneden achtergrond. Men kan zeggen, dat de gebeeldhouwde tafereelen in deze vleugelaltaren eigenlijk in hoog reliëf gesneden schilderijen zijn.

Hun invloed reikte van Zweden (altaar te Löfta, zie afb. blz. 233) tot in Westfalen, het Rijnland en zelfs tot in Zuid-Duitschland, waar te Schwäbisch Hall het hoogaltaar der St. Michaëlskerk in zijn vleugelschilderingen den invloed van Dirk Bouts, in de figurenrijke lijdenstafereelen van zijn beeldhouwwerk het Antwerpsche karakter vertoont.

Bovenal echter vatte, als gezegd, deze Zuidnederlandsche altaar-industrie — want zóó mag men deze religieuze gebruikskunst wel noemen — vasten voet in de Hanzesteden langs de Oostzee. Zij baande daar als het ware den weg en bereidde den bodem voor een nieuwe golf van Nederlandsche beeldhouwkunst, die openbaring en merkteeken tegelijk was van een nieuwen tijdgeest.

De geweldige omkeer in levens- en wereldbeschouwing, die sinds de 15e eeuw geleidelijk het geheele geestelijke en maatschappelijke leven in Europa zou vernieuwen, deed zich op kunstgebied in Noord-Europa gelden in de vormen der Italiaansche Renaissance. Wij kunnen in dit bestek onmogelijk aard en beteekenis van deze beweging schetsen. Het moge voldoende zijn vast te stellen, dat sinds het begin der 15e eeuw de Italiaansche kunst was teruggegaan naar de Antieke kunst, de kunst der oude Grieken en vooral der oude Romeinen, of althans naar wat men daar voor hield. Deze herleving van de klassieke vormen was overigens, zooals wij vroeger reeds hebben gezien, niet geschied zonder de germaniseerende inwerking van het Noorden, van Sluter en zijn school.

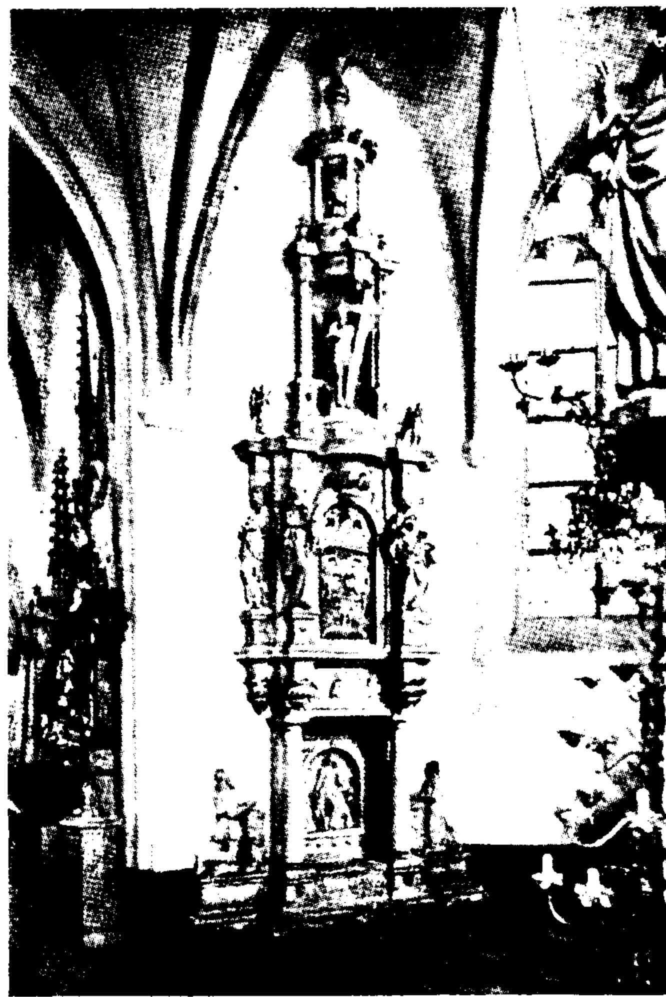
Intusschen ging de nieuwe vormenschat der Italiaansche Renaissancekunst een groote bekoring oefenen op de



ANTWERPSCH VLEUGELALTAAR UIT DE KERK TE LÖFTA, IN HET MUSEUM TE STOCKHOLM



SIMON LAINBERGER: JOHANNES VAN DE KRUISIGING IN DE ST JORISKERK TE NÖRDLINGEN



CORNELIS FLORIS DE VRIENDT: TABERNAKEL TE ZUURBEMDE

A. C. WILLINK ZELFPORTRET



BREITNER ZELFPORTRET

kunstenaars der noordelijke landen, die in een romantisch verlangen naar den toover van het vreemde, hare motieven als spelenderwijs mengden in hunne inheemsche, gothische vormentaal. Het onevenwichtige, zoekende en onbegrepene in deze beweging komt tot rust voornamelijk door het werk van een buitengemeen begaafd Antwerpsch meester, Cornelis Floris de Vriendt (1514—1575), bouwmeester en beeldhouwer. Zijn belangrijkste schepping, het stadhuis van Antwerpen, is het eerste monumentale bouwwerk der Nederlandsche Renaissance. Cornelis Floris, zooals hij doorgaans wordt genoemd, had reeds in 1546 een groote beeldhouwerswerkplaats opgericht, van waaruit al spoedig talrijke grafmonumenten, oksalen (groote koortribunes), sacramentshuisjes en dergelijke scheppingen, meest van marmer en albast, den weg der vroeger gesneden vleugelaltaren volgden, dus vooral naar de kusten van de Oostzee. Ongetwijfeld hadden zijn talrijke gegraveerde ontwerpen, in groote prentwerken door den Antwerpschen uitgever Hieronymus Cock verbreid, zijn naam reeds tevoren bekendheid verschaft.

Zoo zien wij dan omstreeks 1546 in de Oude Kerk te Emden een rijk gebeeldhouwd afsluithek der grafkapel van graaf Enno II van zijne hand geplaatst, een werk, dat overigens door de inwerking van het zeewater bij een overstrooming sterk heeft geleden, maar dat met zijn fantastische, groteske dragende figuren (karyatiden) en reliëffriezen, geheel den stijl van den meester vertoont.

Dan krijgt Cornelis Floris in 1549 opdracht van hertog Albrecht van Pruisen tot het vervaardigen van een epitaaf voor zijn overleden gemalin Dorothea. Dit kwam eerst in 1552 op de plaats van zijn bestemming, Koningsbergen, aan, waar het in 1553 in den Dom werd geplaatst. Ook voor de tweede gemalin van Albrecht van Pruisen, hertogin Anna Maria, zoowel als in 1570 voor den hertog zelf, beeldhouwde Cornelis Floris de in den Dom te Koningsbergen opgerichte grafmonumenten. De nauwste verwantschap met de twee epitafen der hertoginnen te Koningsbergen vertoonen die welke onze meester voor Nicolaas Vierling, voor Jan van Hulten en voor Jan van Dendermonde, voor Borgival en voor het geslacht van Assendelft in de jaren 1546, 1555 en omstreeks 1560 in de Groote Kerk te Breda aanbracht. Dezelfde compositie en met name dezelfde karyatiden treffen we aan de tabernakels, die de kunstenaar vervaardigde voor de kerken te Zoutleeuw en te Zuurbemde (zie afb. blz. 233), achtereenvolgens in 1549 en in 1555 ontstaan. Van bijzondere beteekenis was het praalgraf, dat Floris in 1549 beeldhouwde, in opdracht van den Deenschen koning Christiaan III voor Frederik I, en dat in den Dom te Sleeswijk is geplaatst. Het beeld der Charitas (Naastenliefde) aan deze tombe voorspelt reeds de weelderige naturalistische vormen der latere Antwerpsche Barok uit den Rubenstijd. Een dergelijk groot praalgraf van dezen kunstenaar is de tombe voor Christiaan III in den Dom te Roskilde, het mausoleum van de Deensche koningen, een in 1569 begonnen werk. In navolging hiervan vervaardigde Floris' leerling, Gert van Egen, de tombe voor koning Frederik II in dezelfde kerk.

In den loop dier jaren, van 1565—1569 schiep Cornelis Floris nog verschillende andere grafmonumenten voor Denemarken, en wel de praalgraven voor Herluf Trolle en Brigitte Gioe te Herlufsholm en het slechts gedeeltelijk bewaard gebleven monument voor Niels Lange en Abel Skeel in de kerk te Hunderup.

Vooral de latere werken van Cornelis Floris, ontstaan na zijn Antwerpsch stadhuis (1560—1665), zijn van bijzondere beteekenis in de ontwikkeling van de Noord-Europeesche beeldhouwkunst. *(Wordt vervolgd)*

Ach, was seid ihr doch, ihr meine geschriebenen und gemalten Gedanken! Es ist nicht lange her, da wart ihr noch so bunt, jung und boshaft, voller Stacheln und geheimer Würzen, dasz ihr mich niesen und lachen machtet — und jetzt? Schon habt ihr eure Neuheit ausgezogen, und einige von euch sind, ich fürchte es, bereit, zu Wahrheiten zu werden: so unsterblich sehen Sie bereits aus, so herzbrechend rechtschaffen, so langweilig! Und war es jemals anders? Welche Sachen schreiben und malen wir denn ab, wir Mandarinen mit chinesischem Pinsel, wir Verewiger der Dinge, welche sich schreiben lassen, was vermögen wir denn allein abzumalen? Ach, immer nur das, was eben welk werden will und anfängt, sich zu verriechen! Ach, immer nur abziehende und erschöpfte Gewitter und gelbe späte Gefühle! Ach, immer nur Vögel, die sich müde flogen und verflogen und sich nun mit der Hand haschen lassen, — mit unserer Hand! Wir verewigen, was nicht mehr lange leben und fliegen kann, müde und mürbe Dinge allein! Und nur euer Nachmittag ist es, ihr meine geschriebenen und gemalten Gedanken, für den allein ich Farbe habe, viel Farben vielleicht, viel bunte Zärtlichkeiten und fünfzig Gelbs und Brauns und Grüns und Rots: — aber niemand errät mir daraus, wie ihr in eurem Morgen aussahet, ihr plötzlichen Funken und Wunder meiner Einsamkeit, ihr meine alten geliebten — schlimmen Gedanken!

NIETZSCHE

E. GERDES

„BEVRIJDING"

De eigenares van het huis, dat ik thans bewoon, heeft in de laatste decennia de gewoonte gehad, vele dagbladen en tijdschriften te bewaren, niet omdat zij getroffen was door de belangrijkheid van hun inhoud, maar omdat oude couranten in een huishouden soms zeer van pas komen.

Deze gewoonte heeft thans voor mij het voordeel, dat in korte oogenblikken van verpoozing het een ontspanning voor mij is, in de kunstrubrieken dezer couranten van een jaar of tien geleden rond te neuzen en mij te verbazen over den geest des tijds van toen en nu.

Wij Nederlanders, tot deze conclusie kom ik telkens weer, bezitten nog steeds een dosis gezond verstand, ook de Nederlandsche kunstenaars. Ware dit niet het geval, bezaten wij niet deze nuchtere bezadigdheid, zoo zouden wij nog veel en veel verder zijn afgegleden in den heksenketel van het kultuurbolsjewisme.

Indien wij heden zien wat tot voor kort dag in, dag uit den volke als kunst- of kultureele verschijningsvormen werd opgedischt, verbaast men zich erover, dat deze geest van verwording en decadentie de kunstenaars betrekkelijk zoo weinig uit het lood heeft geslagen.

Met de schrijvers-over-kunst, recensenten en critici is het een ander geval: deze lieden begonnen al aardig mee te huilen met de cubistische, surrealistische, sensationistische, veristische en andere weerwolven en vele doktoren in de kunsthistorie zetten de deuren hunner musea zooal niet wagenwijd open, dan toch tenminste op een kier voor het werk van de met zoovele snorkende fanfares aangekondigde nieuwlichters.



Het is nu eenmaal een feit, dat niets zoozeer het gevaar in zich draagt afstompend te gaan werken dan eene voortdurende herhaling, ook eene herhaling van het leelijke. Het leelijke, het gedeformeerde, het ziekelijke, het krankzinnige, kan tot „gewoonte" worden. Als men jarenlang temidden van zenuwzieken of krankzinnigen verblijft, ondervindt men niet meer den gezonden huiver en afkeer van hunne sfeer en beleeft men deze omgeving, die op den buitenstaander afstootend werkt, als gewoon en normaal.

Indien men jaar in jaar uit in courant of tijdschrift steeds maar weer Picasso, Paul Klee of Marc Chagall vindt afgebeeld, raakt men ook aan deze voorstellingen gewend en vindt ze na eenigen tijd niet eens zóó gek meer. En als er dan nog in boek, tijdschrift en dagblad voortdurend voor dit soort van werk de groote trom wordt geroerd en de trombone geblazen, is de belangstellende leek, wien het steeds weer wordt voorgehouden, dat hij geen „verstand" van Kunst heeft, maar al te zeer geneigd te gaan twijfelen aan zijn gezond instinct op kunstgebied en zich te laten suggereeren, dat de hierboven genoemde lieden de fakkeldragers zijn van de kultuur eener nieuwe wereldorde.

En aangezien niemand het nu bepaald prettig vindt voor een duffen reactionair uit den pruikentijd te worden aangezien en uitgemaakt, stemden velen, zij het ook wat schuchter en met halve stem, in met het brallende koor van lofzangen of bepaalden er zich toe te verklaren, dat zij deze nieuwe profeten wel „interessant" vonden.

Ook wel zwegen ze stil, ze stemden blanco en telden verder niet mee.



Het „Leitmotiv", dat tegenover de wankelmoedigen en schoorvoetenden, die niet maar zonder meer voor de nieuwlichters capituleerden, werd gebezigd, was, dat al deze ismen „bevrijdend" werkten op de steeds meer in het moeras der duffe burgerlijkheid verzakkende kunstuitingen, waaruit geen enkele weidsche visie of geen enkel geloof aan heilig ideaal meer sprak.

Ik moet eerlijk bekennen, dat ik van deze „bevrijding" nooit bijster veel méér bespeurd heb, dan dat enkele middelmatige kunstenaars en enkele ondermiddelmatige den moeizamen weg, die naar den top voert, verlieten, omdat ze bemerkten, dat men langs de wegen door de Klee's, Picasso's en Chagall's der samenleving betreden, aangenamer en gemakkelijker kon voortboemelen dan langs het steile en doornige pad van weleer.

En dan, was deze „bevrijding" wel zoo dringend noodig? De door de Fransche revolutie verworven „vrijheid" der 19e eeuw bracht ons het liberalisme en het impressionisme is niets anders dan het liberalisme op kunstgebied. Evenals hier te lande in den aanvang het liberalisme zijn Thorbecke heeft gehad, schonk het impressionisme ons den reus Breitner, die ons heeft laten zien, dat de ware vrijheid niet onvermijdelijk tot bandeloosheid behoeft te voeren, maar gebonden blijft aan de traditie van het voorgeslacht.

Het op blz. 234 afgebeelde zelfportret van Breitner is er een schitterend voorbeeld van! Welk een kracht, welk eene vitaliteit, welk eene sublieme verachting spreekt hieruit voor elke benepen kleinburgerlijkheid.

Hier is een nazaat van Frans Hals aan het woord, die over dezelfde durf en hetzelfde kloeke meesterschap beschikte. De uitdrukkingswijze is, bij een verschil van bijkans drie eeuwen, ongetwijfeld anders, maar de geest is dezelfde gebleven. En deze rijke geest is juist door zijn rijkdom in groote verscheidenheid te voorschijn getreden, want een werkelijk levende kultuur vervalt niet tot gelijkvormigheid, maar beschikt over tal van verschillende uitdrukkingswijzen.

Zoo heeft onze Germaansche kultuur naast Frans Hals en Rembrandt zijn Anthonis Mor en zijn Holbein gehad en ook hunne groote traditie leeft tot op heden voort.

Het op blz. 234 vertoonde zelfportret van A. C. Willink laat dit ten duidelijkste zien, waarmede ik niet wil zeggen, dat hier sprake is van eenige bewuste *navolging*.

Dit portret behoort tot het beste, wat de portretkunst van heden ons kan laten zien: er spreekt liefde voor het handwerk, grondig vakmanschap en een sterke persoonlijkheid uit, maar desondanks bespeurt men eraan, dat de fakkel der kultuur, die de zooeven genoemde meesters hoog hebben gehouden, ook in de rijen onzer moderne kunstenaars is doorgegeven.

Was hier de z.g. „bevrijdende kunst" van Picasso eene noodzakelijkheid? Hoe jammerlijk steekt de op deze bladzijde afgebeelde Picassotronie bij de beide andere portretten af, welk eene treurige verwording, welk eene God-looze uiting eener zieke verbeelding!

Het tragische is te bedenken, dat hier een kunstenaar aan 't woord is, die in den aanvang blijk heeft gegeven van uitgesproken talent en eene rijke fantasie. Hij is ten offer gevallen aan de vertegenwoordigers eener decadente beschaving, die als een bleek uitspruitsel uit het stadsplaveisel opschiet, zonder natuurlijke kleur en zonder levenbrengende wortels.



EEN VOORBEELD VAN ONTAARDE KUNST: PICASSO'S MANNENKOP

Het is voldoende enkele namen uit de naaste omgeving zijner vereerders te noemen, men weet dan reeds door welke troebele bron van negativisme en ontkenning de kunstenaar Picasso geïnfecteerd is geworden. De namen van Max Jacob, Maurice Cremnitz, André Salmon en Leonce A. Rosenberg zeggen genoeg, evenals die van de kunsthandelaren, die zijn werk het eerst exposeerden, namelijk Henry Kahnweiler en Mad. Weill. De gezamenlijke collectie verklaart de schreeuwerige marktreclame, waarmee Picasso's producten werden aangepraat en aangeprezen in eene terminologie, die niet de onze is en ons dan ook onbegrijpelijk voorkomt.

Ik geef hier enkele voorbeelden:

„Picasso, Heer van zijn Kunst, stelt een soort hooger realisme tegenover de visueele realiteit."

„Picasso's krachtig pogen zijn eigen en ons waarnemingsvermogen van iederen verbruikten vorm te bevrijden, gaf aan onze generatie de mogelijkheid, een reine, levenwekkende lucht in te ademen."

„Het zal buitengewoon aangrijpend zijn, Picasso's werk na een dertigtal verdere jaren te zien. Ik wed, dat wij nog wonderbaarlijke dingen zullen leeren kennen en dat eene onbaatzuchtige, tot hare uiterste reinheid gekomen Kunst ons zal aantoonen, welk een hooge lichtglans van eene strenge overtuiging kan uitgaan."

Naar het mij voorkomt, zullen wij Nederlanders na een dertigtal jaren met sprakelooze verbazing terugzien op de producten uit dien dan verleden tijd, waarin een kultuur uit de onderwereld onze oude Europeesche beschaving trachtte te versmoren. En wij zullen dankbaar zijn, dat ons Germaansche ras toen nog zooveel levenskrachtige elementen in zich borg, dat het niet slechts in staat was een meedoogenloozen strijd tegen ontbinding en ontaarding aan te binden, maar ook om uit dezen strijd als overwinnaar te voorschijn te komen.

Aan degenen, die het noodzakelijk vonden een „bevrijdende" Kunst bij ons in den lande te importeeren, willen wij de woorden van Mad. de Staëll in herinnering brengen: „Liberté! Que de crimes se commettent en ton nom!"

DR F. M. HUEBNER

De wederzijdsche betrekkingen tusschen de Hollandsche en de Vlaamsche schilderkunst in het tijdperk der Romantiek

Evenals in de Noordelijke, zoo duikt ook in de Zuidelijke Nederlanden, in Vlaanderen, de kunst der romantiek weer boven den horizon der publieke belangstelling. In Amsterdam had reeds de in 1940 in het Stedelijk Museum ingerichte tentoonstelling van romantische schilderijen op soortgelijke scheppingen in Vlaanderen de aandacht gevestigd, in zooverre als op deze tentoonstelling ook werken van Vlaamsche romantici als Ch. van Beveren en C. F. Coene te zien waren. In de zalen van dit museum, waar de romantiek sedert voormelde tentoonstelling een blijvend wit voetje heeft verworven, zijn dan nog meer deelnemers uit Vlaanderen, als b.v. P. F. de Noter, bijgekomen. In 't Rijksmuseum, waar men 't voorbeeld van 't Stedelijk Museum opgevolgd heeft en waar men uit de weggeborgen kunstreserves een klein, maar uitgelezen aantal Nederlandsche romantici voor den dag heeft gehaald en tentoongesteld, nam men eveneens enkele Vlaamsche vertegenwoordigers op, o.a. werken van J. J. Moerenhout, F. de Braekeleer, Hendrik Leys, I. J. Regenmorter, J. B. de Jonghe. Eveneens zullen in de tentoonstelling, welke dezen zomer het Rijksmuseum in zijn eeregalerij voorbereidt en die aan de romantiek gewijde zalen zal bevatten, ook Vlaamsche tijdgenooten vertegenwoordigd zijn, o.a. het bijzonder mooie ruiterkonterfeitsel van J. J. Moerenhout.

In de Noordelijke Nederlanden is dus de herontdekking van de Hollandsche romantiek hand in hand gegaan met het herontdekken van de Vlaamsche dito. Men had daarbij slechts terug te grijpen op de nauwe betrekkingen die altijd bestaan hebben en die de beide scholen aan elkander verbonden. Want precies in dezelfde jaren dat de romantiek bloeide boven den Moerdijk, deed ze dit beneden deze waterscheiding en de kunstzinnige betrekkingen waren wederzijds intenser dan daarvóór en daarna.



De Noordelijke en de Zuidelijke Nederlanden vormden van 1815—1830, geregeerd door Koning Willem I, een staatkundige eenheid. De Koning was een vurig beschermer en bevorderaar der kunsten en speciaal was het zijn streven de kunstenaars van 't Zuidelijk landsdeel meer in het Noorden onder zijn landslieden bekend te maken. Tijdens zijn bewind kwamen veel schilderijen van Zuidnederlandsche tijdgenooten op tentoonstellingen naar Den Haag, naar Haarlem en Amsterdam, waar men ze gaarne aankocht voor openbare en particuliere verzamelingen. Het Rijksmuseum heeft in die jaren een beduidend aantal Vlaamsche schilderijen verworven. Zij bleven niet in deze verzameling, doch werden op grond van een in 1828 uitgevaardigde Koninklijke Verordening naar Haarlem overgebracht, waar zij met soortgelijke schilderijen, uit andere collecties voortgekomen, in een paviljoen „Welgelegen" werden saamgebracht, onder de benaming „Kunstgalerij der werken van Levende Nederlandsche Meesters". De verzameling bevatte niet minder dan 190 catalogusnummers, waaronder een aanzienlijk aantal Vlaamsche schilderijen. De belangrijke privécollectie A. van der Hoop, die in dezelfde jaren ontstond en 224 catalogusnummers telde, bevatte eveneens een aardig aantal proeven van Vlaamsche tijdgenooten. Hetzelfde geldt voor de in dezelfde periode gefundeerde collectie Fodor, in wier catalogus de werken uit de Zuidelijke Nederlanden een eigen rubriek vormen en hier als „Vlaamsche School" (niet als: „Belgische" school) aangegeven staan.



Uit paviljoen „Welgelegen" werden de hier vergaarde doeken later weer naar 't Rijksmuseum teruggebracht, dat in 1854 in den vorm van een legaat de verzameling A. van der Hoop toegewezen kreeg. In de jaren waarin de werkelijkheidsschilderkunst in de Nederlanden opkwam en de werken der romantici in de publieke waardeering daalden, heeft het Rijksmuseum een niet gering aantal romantische werken van de hand gedaan, maar nog altijd zooveel overgehouden dat men zich in 't Rijksmuseum van den stijl van dat tijdperk een goed en omvangrijk beeld kan vormen. De catalogus van het Rijksmuseum van het jaar 1924 telt rond vijftig romantici van Vlaamsche herkomst. Weliswaar zijn in de nieuwere drukken van dezen catalogus de twijfelachtige schildersnamen en hun werken niet meer aan te treffen, daar de museumleiding deze als onbelangrijk schrapte. Tegelijkertijd waren de werken van hun plaatsen weggehaald en in de duistere depôtbergplaatsen opgeborgen, waaruit zij nu — zooals ver-

meld — weer aan het licht gehaald zullen worden om de bezoekers te verrassen en te verrukken in de eeregalarij van het museum.

Stelt men een onderzoek in, middels het beschikbare materiaal, nopens de inkooppolitiek die in de Noordelijke Nederlanden tusschen 1815 en 1830 gevolgd werd, zoo komt men tot de vaststelling, dat men toentertijd een zeer duidelijke voorstelling had van wat men onder Vlaamsche romantiek had te verstaan.

Onder de aankoopen bevinden zich n.l. slechts een opvallend klein aantal werken die rassenkundig bekeken twijfelachtig zijn. Toch waren er in die jaren in België niet weinig twijfelachtige gevallen, daar nog steeds de onzalige invloed van den neoclassicist L. David nawerkte, den naar Brussel uit Frankrijk gevloden Franschen kunstpaus, aan wiens leer en voorbeeld niet weinig kunstenaars in België verslaafd waren geraakt, ja tot zelfvernietiging toe. Van de volgelingen van David als Navez, Gallait, Wappers, Nicaise de Keyser zijn er in de Noordhollandsche collecties opvallend weinig werken, waarin het juiste Nederlandsche instinct capituleert voor het wezensvreemde. De kunstenaars die men verkoos, die men als Vlaamsche geestverwanten beschouwde, waren b.v. Ferdinand de Braekeleer, Charles Brias, J. L. Dijkmans, Hendrik Leys, Balthazar Paul Ommegank, I. J. Regenmorter, om ons te bepalen bij de lijst van het museum Fodor, zij zijn in deze collectie door meer dan één doek vertegenwoordigd, Gallait, de Keyser, Navez daarentegen meestal slechts door één specimen.

Verder valt vast te stellen, dat de aanschaf naar kunstzinnige maatstaven te werk ging. Natuurlijk zijn er onder de aankoopen ook waardelooze exemplaren en zulke, die voor beschouwers van heden ten dage door hun gebrek aan kunde onuitstaanbaar aandoen en waarvan het dan ook gemotiveerd was, dat het Rijksmuseum ze van haar muren verwijderde. Over het geheel echter is het tusschen 1815 en 1830 verworven schilderijenbezit ook naar hedendaagsche maatstaven nog volkomen verantwoord.

Het bewijst voorts, dat de Hollandsche verzamelaars uit die jaren, wanneer ze hun blikken naar de Zuidelijke Nederlanden richtten, bezield waren door een geest, die evenzoo grootsch van visie was als volksch van gerichtheid, hetgeen niet gezegd kan worden van de verzamelaars ten zuiden van den Moerdijk. In de particuliere en openbare verzamelingen van België zijn de werken van Noordnederlandsche tijdgenooten verhoudingsgewijs schaarsch vertegenwoordigd; amper treft men in Belgische collecties een beteekenisvol werk aan van A. Schelfhout, B. C. Koekkoek, B. van Hove of van P. G. van Os.



De oorzaak voor dezen toestand is te zoeken in het feit, dat de officieele kringen des lands weinig gecharmeerd waren van de staatsche unie met Noord-Nederland, een feit, waaronder de Vlaamsche kunstenaars niet in de laatste plaats te lijden hadden. Die nu in de rijks- en particuliere verzamelingen van België zoekt naar werken van die Vlaamsche kunstenaars, waarvan wij hier boven enkele namen vermeldden, zal de grootste moeite hebben er te vinden. Meestentijds zal de moeite zelfs heelemaal vruchteloos zijn. In de plaats daarvan triomfeert in de Belgische collecties de kunst die ontstond na de staatkundige scheiding; deze is ook een bloeisel der romantiek, rassenkundig gezien echter tweeslachtig; wat het onderwerp aangaat verkiest men het luide en tooneelachtige en wat het kunstzinnige aangaat, zoo is alles gedoopt in of vergoten met Romaansche stijlwateren.

De, om 't zoo te betitelen, ambtelijke afkeer van de oorspronkelijke Vlaamsche romantiek heeft intusschen niet kunnen beletten dat in de beslissende jaren 1815—1830 (beslissend omdat in die jaren de bezinning op het wezenseigene ook in de Vlaamsche kunst inzet) een menigte levendige betrekkingen van persoonlijken aard tusschen de kunstbroeders van het Noorden en van het Zuiden heerschten. Talrijke Hollandsche kunstenaars gingen naar Antwerpen, om aan de plaatselijke Academie onderricht te worden, een gewoonte, die ook nu nog bestaat.

Wij herinneren slechts aan van Gogh of Jan Toorop, die aan de Antwerpsche Academie op 't eind van de 19e eeuw in de leer gingen. Andere Noordnederlandsche romantici bezochten Vlaanderen en het woudgebied van de Ardennen op zoek naar landschappelijke motieven. Weer anderen, zooals de Rotterdammer Johannes Tavenratt, verhuisden voorgoed naar België; een nazaat van B. van Hove ging eveneens voorgoed naar België en wordt daarom tot de Vlaamsche School gerekend. Omgekeerd kwamen er een menigte Vlaamsche schilders naar Noord-Nederland, om hier bij de erkende meesters in de leer te gaan. C. F. Coene was de leerling van Pieter Barbiers, Conradijn Cunaeus ging bij Nicolaas Pieneman in de leer, Jan Baptist van der Hulst vestigde zich in Den Haag en werd daar de schilder van 't Koninklijke Hof, Jacobus Johannes Lauwers, uit Brugge komend, kiest als woonplaats Amsterdam en sterft er in 1800, J. J. Moerenhout en H. Eekhout ondernemen steeds weer studiereizen naar Holland, Ferdinand de Braekeleer studeert op zijn verscheidene reizen speciaal de zededoeken van Ostade, Jan Steen, Victoors, Dusart, Brakenburg en legt zijn teekenindrukken vast in een nu nog bestaand schetsboek, zijn zoon de laatromantiker Henri de Braekeleer reist nog in 1869 naar Holland, copieert hier Vermeer en de Hooch en maakt onder invloed dezer twee grooten een volslagen ommekeer in zijn kunst door. En tegen het einde der 19e eeuw zijn het Frans Courtens en H. de Schampeleer, die aan het strand van Scheveningen en Noordwijk of in de polders van Gouda naar de natuur schilderen. Degouve de Nuncques verhuist voor langeren tijd naar Holland; zijn werken werden tot lievelingen van enkele Hollandsche particuliere verzamelaars. Hoe innig de betrekkingen tusschen Noord- en Zuidnederlandsche romantische schilders echter waren, blijkt doorslaggevend uit den gemeenschappelijken arbeid waartoe sommigen kwamen. Zoo schilderden de Vlaming J. J. Moerenhout en de Hollander

A. Schelfhout gezamenlijk een winterlandschap, sleden op het ijs, welk doek ze samen signeerden. De vroeggestorven W. J. J. Nuyen werkt samen met den Vlaming Gernaerts. E. Verboeckhoven helpt de Hollandsche landschapschilders J. B. Klombeek, J. F. Christ, C. J. de Vogel, A. J. Daiwaille hun doeken verfraaien, doordat hij hun landschappen opsmukt met mensch- en dierfiguren. Het ruilverkeer, de samenwerking, dit alles heeft uiteraard ook tot stilistische beïnvloeding geleid. Hierbij valt op, dat de Vlamingen zich tot de Noordnederlanders verhouden als de ontvangenden. In het Noorden zijn daarentegen uit Vlaanderen binnengedrongen invloeden van stijl en artistiek genre heelemaal niet nawijsbaar.



Wat echter de Vlamingen van hun kunstbroeders uit het Noorden ontvangen, dat zijn in de eerste plaats vingerwijzigen, die om zoo te zeggen de karakterhouding van het kunstwerk aangaan. De overgroote overdaad in de expressie, de neiging tot een te sterk naar voren halen van het gemoedelijke, de sentimentaliteit, deze angstvallige eigenschappen van de Vlaamsche romantici leerden zij, die bij Noordnederlandsche tijdgenooten in de leer gingen, eenigermate af of althans werden deze eigenschappen teruggedrongen. Het gaat met dezen schilder zooals het later Henri de Braekeleer verging toen hij naar Holland kwam om zich op grond van de hier gewonnen ervaringen van de sentimenteele mooi-praters los te maken en zich te verinnerlijken. „Als jonge begaafde man komt hij tijdens zijn Hollandsche reis in aanraking met het werk van een meester. Hij is vooraan in de twintig. Hij heeft praktisch nog niets anders gedaan dan geteekend en geschilderd, maar al wat hij thuis leerde, al wat hem ambachtelijk onderwezen werd: het blijkt nu opeens als bij tooverslag, dat hij er anders gebruik van moet maken." (M. Gilliams). De inwerking uit het Noorden bestaat, gelijk men ziet, niet zoo zeer uit een aansporen en verder drijven als wel integendeel in een terughouden en afkoelen der dikwijls al te hitsige en dan kritieklooze Vlaamsche schilderstemperamenten. De Hollandsche romantische schilderkunst heeft op de Vlaamsche als een gunstig correctief ingewerkt en slechts daar waar de Vlaamsche schilderkunst zich aan dit correctief onderwierp hebben de schilderijen van de Vlaamsche romantici de artistieke dichtheid, de karaktervastheid gekregen, waardoor zij tot op den dag van heden zeer boeiend werken.

Men zal daarom de werken der Vlaamsche romantiek niet afmeten aan de angstvallig rethorische werken van hen, die in België de romantische gedachte hebben verwerkt tot vuurwerk en knaleffecten. Men zal den maatstaf moeten aanleggen der gelijkheid en gelijksoortigheid die ten grondslag liggen aan de romantiek der Noordelijke Nederlanden, waar de stijl zich zuiver en wel verantwoordbaar heeft weten te ontvouwen. Vlaamsche school, zoo zal men daarbij vaststellen, is een bloeisel van denzelfden bodem, van denzelfden volksaard als de Noordnederlandsche, een bekentenis tot het Nederlandsch-Dietsche wezen. En wanneer de beide scholen zich in de 17e en 18e eeuw van elkander hebben verwijderd, dan ziet men ze nu weer tot elkaar komen en op artistiek en politiek terrein blijvend de schoonste vruchten afwerpen, hetgeen weer een doorn in het oog is van de vijanden dezer toenadering, zoodat zij het jonge volksch-vereenigde staatswezen in 1830 weer uit elkaar scheurden.

In de Noordelijke Nederlanden heeft men de Vlaamsche kunst uit dien tijd nog op andere wijze in bescherming genomen. Toen J. Immerzeel zijn onschatbaren catalogus der Nederlandsche schilders, beeldhouwers, etsers en bouwmeesters samenstelde, nam hij in deze lijst ook automatisch de Vlaamsche kunstenaars op. Zij behoorden nu eenmaal tot de familie, zij waren van hetzelfde bloed, zij vormden slechts de andere, ietwat meer zuidelijke expressie van denzelfden Nederlandschen kunstgeest. Zoo bezitten wij in den catalogus van Immerzeel en in die van von Cramm een voortzetting, een naslagwerk zonder welks hulp het zeer moeilijk, ja onmogelijk ware, de levens en creatieve sporen der vele romantische kleinere meesters uit Vlaanderen na te gaan. In Vlaanderen zelf heeft men zich minder moeite gegeven de geschiedkundige opteekeningen betreffende dit gebied te verzorgen, hetgeen wederom een gevolg is van de politieke verhoudingen in België, waar een schilder nu eenmaal slechts officieele waardeering ontmoet, als zijn stijl en scheppingswijs naar Fransche invloeden wijst.



Pas in den jongsten tijd is in België een verbetering in den toestand vast te stellen. In Antwerpen (Plantijn-Museum) werd een iconographisch instituut in het leven geroepen naar het voorbeeld van het groote instituut in Den Haag waar men alle verkrijgbare oorkonden over de Vlaamsche romantiek wil verzamelen. In Brussel wordt dit door een nieuwen Directeur-Generaal voor het Museumwezen, Josef Muls, in het bijzonder ondersteund. Hij publiceerde onlangs een boek „Schilders van Gisteren" waarin hij op verkwikkende en openhartige wijze opruiming houdt onder de valsche afgoden der Belgische romantiek, die in de Belgische musea de wanden der zalen en trappenhuizen in de breedte en in de hoogte met vele meters bedekken, daarbij de plaats ontstelend aan de bescheiden, verinnerlijkte, met toewijding geschilderde werken der Vlaamsche meesters. Zijn woede tegen deze groote slagersstrikken der romantiek is zoo groot, dat hij somtijds het kind met het badwater wegwerpt en ook bij verdedigbare productie den trek der echtheid ten onrechte bestrijdt. En een derde teeken waaruit blijkt dat de gedachtengangen in België zich wijzigen, blijkt wel uit den hartstocht der Belgische verzamelaars die zich vandaag precies zooals in Holland voornamelijk toeleggen op de werken der romantici, waarbij opvalt dat de vroeger veel geprezen namen verwaarloosd worden, terwijl de stijl- en raszuivere scheppingen der romantische Vlaamsche kleinmeesters de voorkeur krijgen.

J. F. SEMEY

HET WANDTAPIJT

Bij mijn laatste bezoek aan het stadhuis te Brussel, om, op uitnoodiging van Schepen W. Reinhard, de prachtige wandtapijten te aanschouwen, viel mij weer niet slechts die grondige vakkennis op van onze vroegere handwevers, maar ook het groote kunnen der ontwerpers dier tapijten.

Met wat voor 'n gemak werd zoo een vak van tien meter breedte bij vier meter hoogte gevuld in een rustig rhythme van motieven, allegorieën en figuren. Het geheel is een weldaad voor het oog, niet alleen door vorm en lijnenspel, maar ook door de samenstelling der kleuren. De verdeeling der kleuren in hun verschillende toonsoorten over het geheele paneel, een der moeilijkste opgaven bij de samenstelling van het gobelin, is waarlijk meesterlijk. Teneinde een rustige compositie te verkrijgen, worden de lichteffecten zooveel mogelijk gelijkmatig over het vak verdeeld, terwijl de blauwe, roode, groene of bruine kleuren daarin dan de noodige werking teweegbrengen. Men herkent onmiddellijk de tapijten als afkomstig uit het Brusselsche tijdvak. Zeer opvallend is dikwijls de volkomen beheersching van de compositie van het ontwerp. Er is nooit een aarzeling of een oogenblik van niet verder weten. Alles vloeit op logische wijze en organisch in elkaar over, alles is gebonden en voert tot groote rust, waardoor het onderwerp ons weet te boeien en innerlijk te bevredigen.

En toch hoeft al die knapheid, dat kunnen, niet te verbazen, wanneer men zich er slechts van bewust is hoe onze grootste kunstenaars in het verleden zich met hart en ziel overgaven aan het tot stand brengen dier monumentale wandtapijten.

Aanvankelijk putte men de ontwerpen en gegevens uit de miniaturen en waren het vooral de kloosterlingen, die zich met de tapijtkunst bezig hielden.

Later, met den bloei der steden, kwamen de ateliers in handen van particulieren en stelden zich de schilders ter beschikking der tapijtweefkunst, onder de bescherming van wereldlijke of kerkelijke autoriteiten. Zoo bloeiden de bekende weverijen uit Atrecht of Arras onder Philips den Stoute van Bourgondië. Het Bourgondische Hertogdom onder Philips den Goede begunstigde de ateliers van Doornyk, Maximiliaan van Oostenrijk die van Brussel.

Vele bekende en bekwame schilders ontwierpen tapijten, die voor ons zijn bewaard gebleven; zoo b.v. Pieter Breughel, Jan Breughel de Jonge, Coecke van Aelst, Barend van Orley, Hugo van der Goes, Quentin Metsys, Jan van Mabuse, Albrecht Dürer, Peter Paul Rubens, Anton van Dijck, Jordaens, Teniers — om alleen bij de Nederlanden te blijven.

Van de meeste tapijten echter zijn ons de ontwerpers onbekend. Helaas is zulks vaak juist het geval bij de meest geslaagde werkstukken, meestal uit de Gothische periode. Toen was immers het individu geheel in de gemeenschap opgenomen en de kunstwever een knap en begenadigd ambachtsman, meer niet.

Later in het tijdvak der Renaissance, werden vaak kleine schetsen van schilders door de Cartonniers overgenomen en, in het groot overgebracht, als werkteekening gebruikt. De Cartonniers waren lieden van het vak, die zich het ontwerp in de materie uitdachten en het dan gereed maakten om op den weefstoel over te brengen.

Voor onze hedendaagsche tapijtwevers en ontwerpers zullen steeds de gobelins uit de Gothische periode tot voorbeeld kunnen dienen. Deze waren immers zeer decoratief opgezet, twee-dimensionaal; de voorstellingen werden regelmatig over het vlak verdeeld, het tapijt vormde een gesloten geheel en was in een zeer bescheiden kleurgamma uitgevoerd (zie het Brusselsche wandtapijt „Het jongste gericht", afb. blz. 243).

Deze schoone gebondenheid wordt echter in de Renaissance verlaten. De zucht naar individueele vrijheid komt ook in de kust tot uiting. De wetten van het perspectief worden ook in de decoratieve kunst toegepast. Het twee-dimensionale wordt door het drie-dimensionale verdrongen. De geslotenheid maakt plaats voor van elkander los staande motieven en groepen. De horizon komt lager te liggen en steeds meer wordt het wandtapijt een in wol overgebrachte schildering. Het individu treedt meer op den voorgrond. Hooge persoonlijkheden laten zich op het tapijt afbeelden, hetzij in een oorlogs-, hetzij in een jachttafereel. Maar hoe dan ook, de Renaissance brengt in wezen het verval van het wandtapijt met zich (zie het wandtapijt „De zegevierende goden", afb. blz. 243).

Rubens probeerde nog het verval tegen te gaan en het decoratieve element te redden door den horizon hooger te leggen. Op deze wijze trachtte hij de werking van het perspectief te breken.

Eeuwen lang zijn onze Nederlanden begunstigd geweest door buitengewoon begaafde kunstenaars, die scheppers en dragers waren van een kultuurrijkdom, waarvan de verschillende wereldmusea nu nog met trots getuigen. De leiding en bescherming kwamen van hoogerhand. Door het vorstelijk initiatief mogelijk gemaakt, vond het kunstwerk, door den kunstenaar-ambachtsman uitgevoerd, zijn weg tot het volk.

Zal onze zoo specifiek Nederlandsche handweefkunst in den nationaal-socialistischen staat haar kultureele taak weten te vervullen?

Wat ons volk enkele eeuwen geleden wel kon, zou het dat nu niet meer kunnen?

Er sluimeren in ons zoo oergezond en talentvol volk ook thans nog ongekende mogelijkheden. Waar blijven echter onze kunstenaars, die den weg tot dat volk weten te vinden en zijn, voor het schoone zoo gevoelige ziel weten te bevredigen? Waar zijn onze jonge schilders, die het monumentale weer aandurven, die de gemeenschapsidee weten te vertolken en die haar vermogen weer te geven in vorm en kleur.

Ligt hier geen schoone opdracht voor een oprecht kunstenaar, trotsch op de prestaties van het verleden, maar ook trotsch op zijn eigen tijd?

Zeker, er ontbreekt ons scholing, te meer nu onze begaafde prof. Roland Holst en nu onlangs weer de groote Willem van Konijnenburg in hun volste krachtsontplooiing zijn heengegaan.

Vooral van Willem van Konijnenburg, die zich zoo aangetrokken voelde tot de kunst van het wandtapijt, was nog veel te verwachten, te meer nu hij uit eigen ondervinding het wezen van deze kunst steeds beter ging aanvoelen. Hij erkende de groote moeilijkheden in het samenstellen van zoo een doek, maar hij zag ook de aesthetische waarde er van in en besefte de noodzakelijkheid om de techniek van het ambacht in stand te houden en te verbeteren (zie ontwerp wandtapijt door Willem van Konijnenburg, afb. blz. 243).

Het was Prof. Roland Holst, die zich het eerst in dienst van de architectuur stelde als helper van Berlage. Hij begreep dat alleen weer uitgaande van een idealisme — toen het socialisme — en de gebondenheid aan de architectuur, weer een nieuwe decoratieve, monumentale kunst kon herrijzen. Hij werd de baanbreker en voorganger van de nieuwe schildergeneratie. Maar helaas, hoe weinigen hebben hem toen begrepen. Het waren niet de paar groote opdrachten van Berlage's Beurs en de Diamantbewerkersbond, die hem in staat konden stellen school te maken. Het socialisme, slechts levende idee voor een fractie van het volk, kon hem niet de groote stuwkracht geven, noodig tot een monumentale decoratieve ontwikkeling.

Heel anders was het in het Duitsche rijk: toen eenmaal het nationaal-socialisme gedragen werd door het geheele Duitsche volk, ontwikkelde zich weldra naast een nieuwe architectuur een monumentale decoratieve kunst en zoo zien wij onder leiding van Prof. Werner Peiner te Kronenburg in den Eifel een opleidingsschool ontstaan voor het ontwerpen van decoratieve wandtapijten. Prof. Peiner groepeerde om zich heen jonge krachten, die het hem mogelijk maakten, verscheidene groote ontwerpen tot stand te brengen ten dienste van Partij- en Rijksgebouwen, welke zullen uitgevoerd worden niet alleen in de Gobelin Manufacture van Dr Berger te München, maar desnoods ook in ateliers hier in Nederland, wanneer slechts geschikte krachten tot het uitvoeren ervan aanwezig zijn.

En wij zelf hier in Nederland? Nog hebben wij een Prof. van Kampendonk, een G. Röling, een Jaap Gidding, een Christiaan de Moor. Zullen zij de grootsche taak begrijpen, die voor hen weggelegd is, of moeten nog jongeren, die uiteraard minder ervaren zijn, het voorbeeld geven?

Juist in dezen bewogen tijd klinkt de roep tot kultureele vernieuwing. De geschiedenis bewijst, dat juist in de meest bewogen tijden de schoonste kunstgewrochten zijn ontstaan.

Jonge kunsthandwevers doen wanhopige pogingen de schoone oude Nederlandsche techniek in eere te houden, getuige het atelier van Edm. de Cneudt in Baarn, De Knipscheer in Laren en van verschillende anderen. Verheugend is het te zien hoe zelfs op de kunstnijverheidsschool te Arnhem onder leiding van haar eminenten directeur, den heer van Lerchen, speciale krachten zich toeleggen op het ontwerpen van gobelins.

Werkelijk, men voelt het, de tijd is rijp voor herleving van deze zoo bijzondere kunst. Het wachten is slechts op hen die leiding kunnen geven.

De daad is aan de schilders.

Der Väter Tugenden und Taten können nur als ferne Sterne über unserm Leben leuchten, zu denen wir mit Sehnsucht aufblicken müssen; können wir nichts weiter als sie anschauen und bewundern, so steht unser Leben unter ihnen still, und wir werden ratlos in der Irre laufen, wenn Wolken einmal ihren Glanz verhüllen.

Ernst Moritz Arndt



HET JONGSTE GERICHT — BRUSSELSCH WANDTAPIJT (OMSTREEKS 1525)



DE ZEGEVIERENDE GODEN — BRUSSELSCH WANDTAPIJT (OMSTREEKS 1720)



ONTWERP W. VAN KONIJNENBURG
UITVOERING KUNSTWEEFATELIER J. F. SEMEY



BREITNER AMSTERDAMSCHE WERKPUTTEN

MILLET DE SPITTERS

R. PETERS

DE MENSCH EN ZIJN HANDWERK

Het probleem, de mensch en zijn werktuigen, als handwerksgereedschappen en machines, zóó uit te beelden, dat dit in de diverse verschijningsvormen der beeldende kunst tot een twee-eenheid uitgroeit, dateert van vele eeuwen her. Beeldden niet reeds de Egyptenaren hun handwerkslieden aan den arbeid uit en kennen wij niet de fraaie houtgravures, die het ambachtelijk bedrijf in de vroege middeleeuwen laten zien, zóó dat wij ons eenigszins omtrent de toenmalige gewoonten en werkmethodes kunnen oriënteeren?

Het uitbeelden van den werkenden mensch, niet om der wille van dien arbeid zelf, stamt uit een veel nabijer verleden. En hieraan mag de ontwikkeling der techniek zijn deel gehad hebben, van machtiger invloed zal zijn geweest de ontkieming van het sociaal bewustzijn, dat in de uitbeeldingen der kunst haar beste pleitbezorgsters vond.

Moesten eenerzijds de misstanden op sociaal gebied eerst tot zekere hoogte onhoudbaar zijn geworden, anderzijds was het een logisch gevolg van de richting in de verschillende kunstuitingen, dat op het „salonfähige" karakter een reactie zou volgen. In den kunstenaar toch moest eerst het besef rijpen dat hij ook sociaal een dienende functie te vervullen had. Hij moest dus vooroordeelen overwinnen vóór hij tot dit zelden of nooit betreden gebied der artistieke beelding inging. Een traditie, waarop kon worden voortgebouwd, was er niet; een geheel nieuw arbeidsveld moest worden ontgonnen. Het was het leven van het eenvoudige landvolk, dat de aanleiding zou worden tot het scheppen van een genre, dat, in later jaren op het terrein van de groote industrie overgeplant, de wegbereider van het socialisme werd. Het was de, in haar behoefte aan ruimten en menschenmateriaal zulke hooge eischen stellende industrie, die oorzaak werd van het groote arbeidsleed, ten plattelande zoowel als in de steden, waarvan zoo schrijnend verteld wordt op het einde der vorige eeuw.

In Frankrijk is het de generatie van Millet (1815—1875) die de nooden, maar ook de krachten van het volk begreep en voor het eerst tot levende realiteiten op het doek wist om te scheppen, zóó dat zij èn de geesten wakker schudde èn den kunstzinnigen mensch tot nadenken stemde.

Wie bijvoorbeeld ooit Millet's prachtige figuren aan hun eenvoudigen arbeid zag, moet getroffen zijn door het sterke beeldende vermogen van dezen grooten kunstenaar. Het zijn Millet's „Spitters" (zie afb. blz. 244) en „Arenleesters" die later Vincent van Gogh troost en inspiratie zullen geven en die hij in zijn brieven op één lijn stelt met de werken van Michel Angelo.

Toch zullen het eerst kunstenaars als Constantin Meunier, die den weg naar de Borinage vond en daar de sujetten zocht voor zijn aangrijpende groepen mijnwerkers, en Emile Zola, met zijn „Germinal" en „La Terre" zijn, die het gezapig burgerdom uit haar dommel doen opschrikken!

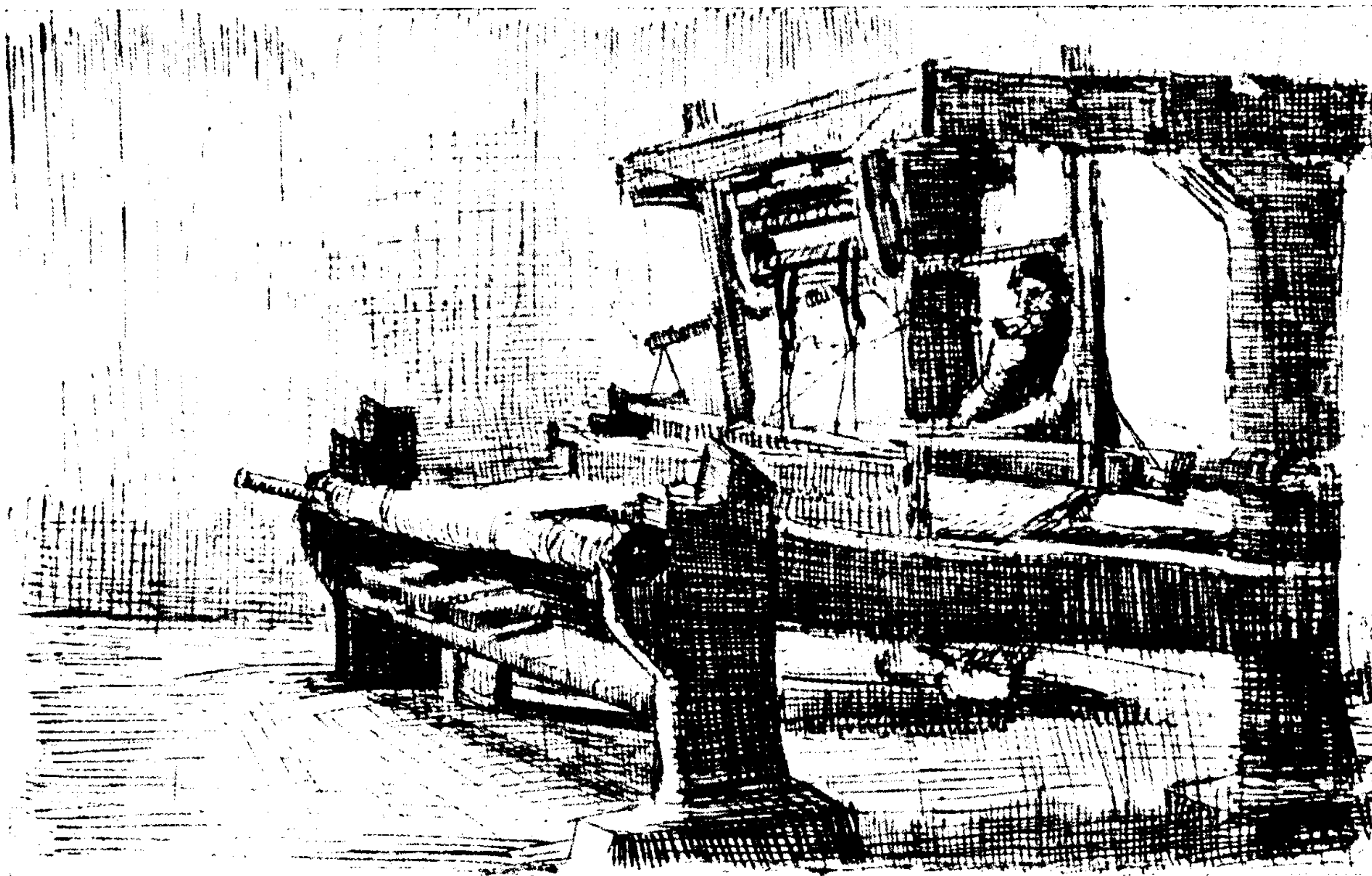
Meunier, die van de bewoners van het „Pays Noir" zeide: „Ils me sont chers. J'ai vécu dans leur entourage et ce que j'ai vu et entendu d'eux a déposé dans mon coeur un fond de compassion, de confiance et d'admiration. En eux est mon espérance parceque depuis longtemps je suis fatigué et ennuyé de notre vieille civilisation, pareille à un mécanisme compliqué d'horlogerie, qui s'arrêtera bientôt avec ses engrenages usés!"

Constantin Meunier, de beeldhouwer, en zijn jongere minder bekende vriend Francois Maréchal, die nochtans zulke prachtige etsen maakte in het land van de steenkool, geven in hun werk aan den arbeidenden mensch de plaats die hem toekomt. Zij zijn niet blind voor het foeileelijke, in strikten zin, van hun arbeidsveld, maar zij zoeken door het natuurlijk realisme heen het eenvoudig grandiooze. Zij zoeken niet naar „de schoone lijn" in hun modellen, zij geven den arbeider weer in harmonie met zijn arbeid en scheppen het type dat aan geen naam gebonden is.

Zoo ook moeten wij het werk van Vincent beschouwen: in zijn Brabantsche periode met zijn „aardappeleters" en „Nunensche wever" (zie afb. blz. 246) daarvoor ook in het werk dat hij in de Borinage maakte. Hij ziet en schildert den zelfkant van het leven in een vorm die nauwelijks of geheel niet aanvaardbaar blijkt voor den „gegoeden mensch". Deze kunstenaars hebben, hoe hun werk ook uiteen mag loopen, één ding gemeen, zij hebben het niet noodig gehad zich in wijsgeerige of sociale theoriën te verdiepen. Het moraliseeren is aan deze werken ten eenen male vreemd.

Ze spreken eenvoudige taal, maar zijn bezield, bezield door het zich baanbrekende socialisme, dat Herman Gorter in zijn „Mei" bezingt en dat door den jongen Toorop in ruwe krijtlijnen wordt verbeeld. Dat socialisme, dat een nieuwe phase in ons kunstleven schijnt in te luiden en in de „monumentalen", Thorn Prikker, Holst, Derkinderen e.a., machtig onderstreept schijnt te worden.

Het is de richting, die breekt met het impressionisme, die de rustige stemming der Haagsche school, met al



VINCENT VAN GOGH NUNENSCHE WEVER

haar ap- en dependenties, omvergooit en die den mensch in haar motieven een grooter plaats inruimt.

Het is deze kentering in ons kunstleven, weliswaar in het buitenland voorbereid, maar dan toch met medewerking van eenigen onzer beste kunstenaars, waaruit de twee-eenheid mensch en machine, het industriestuk, geboren had kunnen worden en waarmede reeds toen enkele jongeren zich belastten. Echter — en hier raken wij de kern van de zaak — is dan die stuwende kracht, dit tot symbool geworden jonge socialisme, niet tijdens haar geboorte reeds de kracht ontnomen, om nog voor er van een werkelijke „school" sprake kon zijn, weer in te zakken tot het peil van het symbool-looze schilderij?

Noch in het machtige werk van Breitner — zijn bouwputten in het zich staag uitbreidende Amsterdam bijvoorbeeld (zie afb. blz. 244) — noch, maar in minder sterke mate, in het werk van Toorop na zijn Londenschen tijd of daarvoor in dat van Mauve — met zijn boeren te velde — was het schilderen van deze onderwerpen iets anders dan een aanleiding tot het bereiken en afstemmen van prachtige toonwaarden, was het dus middel om het doel, een mooi schilderij, te bereiken.

Ontbrak de lust tot zegevieren over dit probleem? Ontbrak het aan belangstelling bij hen, die hier noodzakelijk hun medewerking moesten verleenen, de „chevaliers de l'industrie"?

Of had de beeldende kunst aan haar roeping reeds voldaan en viel er op sociaal terrein geen eer meer te behalen? Juist de vlucht die de moderne industrie het laatste veertigtal jaren nam, schiep een achtergrond, waarvoor nauwelijks eenige kunstenaars hun modellen hebben durven laten bewegen!

Zeker, wij mogen niet ontkennen, dat er enkelen zijn, die zich tot dit zoo veeleischende onderwerp voelden aangetrokken; en die weinigen hebben zich dan ook inderdaad een blijvende plaats in ons kunstleven veroverd. Al mag veel van dit werk niet boven de topografische waarde uitstijgen, het gebaar alleen reeds siert hen. Denken wij bijvoorbeeld aan de, vooral uit historisch oogpunt gezien, belangrijke werken van van Mastenbroek rondom de droogmaking van de Zuiderzee en zijn Rotterdamsche havens en voorts aan het werk van Heyenbrock, dan moeten wij vaststellen dat het resultaat voor ons land met zoo'n schildersreputatie toch wel poover is! Noch constructief, noch schilderkundig is dit uitzonderlijk werk.

Zoo af en toe mogen we op tentoonstellingen eens een enkel werkje ontmoeten dat, over het weergeven van het dagelijksch gebeuren heen, grijpt naar dat hoogere doel, het als een symbool weergeven van den arbeidenden mensch. Het blijft desondanks opmerkelijk stil rond de moderne jongeren!

Slechts een der weinigen die op een onlangs te Amsterdam gehouden tentoonstelling de verdiende aandacht vroeg voor werk dat de hierboven omschreven richting schijnt uit te gaan, is de jonge Pluymers uit Amsterdam (Zie zijn „Dorschers" in „De Schouw" blz. 187).

Maar een onderwerp dat zoozeer een integreerend deel uitmaakt van ons volksbestaan is toch waard om royaler gediend te worden!

De tijd is er rijp voor.

JONGE DICHTERS!

Jonge dichters! *) Het zij mij vergund, vooruitgrijpend op de toekomst, u een oogenblik zoo te noemen. Want, hoewel gij nog aan het begin staat van een langen, smallen en doornigen weg, zooals gij spoedig genoeg zult bemerken, is er in uw werk de *belofte* tot het dichterschap en het heeft goeden zin, naar ik u aanstonds hoop duidelijk te maken, ditmaal de belofte voor de daad te nemen en u aan te spreken als degenen, die gij, gelijk ik van harte hoop, tot heil van ons volk en tot het welzijn van onze letterkunde eens worden zult.

Dichter-zijn is een uitverkoren staat, maar niet zoo een, waarop gij u met recht verhoovaardigen kunt, naar sommigen wel eens hebben gemeend, toen zij den op zich zelf staanden scheppenden mensch tot een soort van halfgod maakten, wonend in de ivoren toren van zijn ijdele zelfgenoegzaamheid.

Dichter-zijn is een uitverkoren staat, omdat de dichter één der eerste *dienaren* van zijn volk mag worden genoemd. Want in zijn scheppingen staat hij niet los van zijn volk, al zal hij dikwijls een eenzame moeten zijn, omdat het geestelijk leven in zijn hoogere verschijningsvormen zich niet te midden van de menigte ontwikkelen kan. Dit is — tusschen haakjes — het korreltje waarheid, dat er in alle individualistische hoogmoed en zelfoverschatting verscholen ligt.

In zijn scheppingen is de dichter de *mond* van zijn volk en van zijn tijd, en als zoodanig heeft hij den plicht een zoo zuiver en gezond mogelijk „orgaan", een zoo edel en louter mogelijk „instrument" te zijn. En dit kan hij alleen zijn, wanneer hij er niet slechts naar streeft, een zoo goed mogelijk „vakman" te zijn, maar ook voortdurend het oog gericht houdt op hetgeen hij *is* en kàn zijn als *mensch* in de grond-verhoudingen, waarin wij tegenover onze medemenschen en tegenover de wereld van het bovenzinnelijke staan.

Kunst en leven mogen wij niet van elkander los maken, zooals een vorig geslacht heeft gedaan, met als resultaat een aesthetisch en intellectualistisch versmalde, onvruchtbare kunst en een volksgemeenschap, die haar contact met de letterkunde van eigen bodem grootendeels heeft verloren.

Zelf-tucht bij voorbeeld en eerbied voor hetgeen den beperkten horizont van het menschelijk verstand te boven gaat, behooren evenzeer tot de wezenlijke bestanddeelen van een gezond en zuiver dichterschap als een door geduldige oefening gerijpte taalbeheersching en een ongedwongen, soepele en oorspronkelijke verbeeldingskracht.

Wee den dichter in dezen tijd, die zich blind staart op zijn broozen aesthetischen droom en zich niet bevruchten laat door de menschen en het leven om zich heen, hetzij dit zich afspeelt in de met bloed en vuur bezwangerde ruimte van het wereld-historisch gebeuren onzer dagen, hetzij het de simpele, maar eeuwige diepten raakt, die verborgen liggen onder het oppervlak van onzen dagelijkschen levensgang.

Voor den waarachtigen dichter is geen onderwerp te groot of te klein. Alles hangt er van af, *hoe* hij de dingen weet te zien; *welke* gestalte hij ze weet te geven door zijn vormende verbeeldingskracht. Over het Goddelijke kan hij zóó spreken, dat zijn spreken tot een beschroomd en eerbiedig zwijgen wordt. En de uienschil en het luciferhoutje in de goot kan hij zóó bezingen, dat zij een wonder der schoonheid mogen worden genoemd.

En nu zeg ik andermaal:

jonge dichters!

wij nemen uw belofte voor de daad. Want ook het gaafste en beste vers, dat gij geschreven hebt, kan niet meer dan zulk een belofte zijn, en gij zult nog vele goede en gave verzen moeten schrijven, eer gij er aanspraak op zult kunnen maken tegenover uw confraters en uw volk een dichter te mogen worden genoemd.

Immers vergeet het niet: *dichter is een eerenaam* en *adeldom verplicht*. En wanneer wij dan thans de belofte, die gij ons in uw werk geschonken hebt — de een overvlоediger en met vaster hand dan de andere —, voor de daad nemen, doen wij dat vóór alles, opdat gij beseffen zult, welke *verantwoordelijkheid* gij, door ons deze belofte vrijmoedig te schenken, op u genomen hebt.

Zeker, het is schoon, dat gij hier zijt en het is een onderscheiding, die u te beurt gevallen is, waarover wij ons hartelijk verheugen en ongetwijfeld velen, die het goed meenen met onze Nederlandsche letterkunde, mèt ons.

Doch deze onderscheiding heeft weinig te beteekenen; ja, men zou zelfs niet ten onrechte kunnen beweren, dat zij gevaarlijk is, in zooverre zij tot hoogmoed en animositeit verleidt, indien zij niet onvoorwaardelijk de verplichting met zich bracht, zich deze onderscheiding *waardig* te maken. Niet alleen door alle aandacht te schenken aan de *ambachtelijke* zijde van het dichterschap — iets, dat dringend noodzakelijk is in een tijd van vervlakking en brutaal dilettantisme —, maar ook door zich bewust te zijn en

*) Toespraak als jury-lid gehouden op een bijeenkomst met de prijswinnaars van de door den Nederlandschen Omroep uitgeschreven prijsvraag voor dichtende jeugd „Het jonge Hart".

bewust te *blijven* van *de geestelijke roeping*, die de dichter te midden van zijn volk heeft. Deze roeping maakt hem tot den drager en bewaarder van de hoogste menschelijke levenswaarden, die in den loop der geschiedenis in zijn volk zijn ontstaan en gegroeid, en die hij uit te spreken heeft voor zijn eigen tijd en over te dragen aan het toekomende geslacht.

Het dichter-*worden* is nooit maar alleen een zaak van aesthetische en artistieke ontwikkeling, hoe belangrijk het op zich zelf ook is, dat de beginnende dichter zich schoolt aan de klassieke voorbeelden der poëzie en zich steeds „beginneling" weet, ook wanneer hem later wellicht den lauwerkrans van het meesterschap om de slapen wordt gelegd.

Dichter-worden is tevens een zaak van groeiend sociaal-ethisch, cultureel verantwoordelijkheidsbesef. Immers het is de hoogste taak van den dichter zijn volk te dienen door zijn kunst.

En daarom is ook de onderscheiding, die hier te beurt gevallen is, jonge dichters, niet een onderscheiding zonder meer. Zij beteekent tevens een beroep op dit misschien in velen uwer nog sluimerend verantwoordelijkheidsbesef.

Wat zullen wij in het licht van deze dingen nog zeggen over het werk zelf, waardoor gij u onderscheiden hebt. Het was zóó, dat het ons deze onderscheiding na zorgvuldig onderzoek en nauwgezette vergelijking waard leek. Laat u dit voldoende zijn. Gij zijt ongetwijfeld wel reeds zoo ver gevorderd, dat gij uw eigen zwakheden in het vizier begint te krijgen.

Welnu, laat het u voldoende zijn, wanneer ik hier volsta met een beroep te doen op uw *zelf-kritiek*. Zij is de onontbeerlijke begeleidster op het steil en moeilijk pad, dat de Muze met u gaan wil, hoeveel gij ook van de kritiek van anderen — en het meest van die kritiek, welke u heel familiaar in uw hemmetje zet, leeren kunt.

Het heeft mij verheugd, dat er onder de ruim honderdtwintig inzendingen, die ik onder oogen heb gehad, zoo betrekkelijk weinig gerijmel en holle rhetoriek te vinden was en dat hij alle onbeholpenheid en nog onontwikkelde uitdrukkingsmogelijkheden, er toch zoo vaak een oorspronkelijk en zuiver gevoel ten grondslag bleek te liggen aan deze gedichten.

En vooral dit laatste achten wij een verblijdend en hoopgevend feit. Want onder de jongste, officieele dichtergeneratie hebben wij „knappe" en „virtuose" dichters genoeg, maar wat wij missen en toch zoo dringend noodig hebben — ja, waarlijk even zoo noodig als ons dagelijksch brood ! —, dat is een poëzie, die zich niet afzondert met haar ingewijden in cenakels, maar die spreekt tot allen, die ooren hebben om te hooren en een hart, dat den hartslag van den ander, die naast en met ons in dezelfde levenswerkelijkheid leeft, verstaat.

Moge het jullie, jongen dichters, gegeven zijn, ons volk deze poëzie te schenken en moge de onderscheiding, die vandaag jullie deel geworden is, een eerste schrede zijn op den weg, die ons volk met een opkomende generatie van dichters in lief en in leed, in donkere en in blijde dagen, van hart tot hart verbindt.



W. H. THIJSSE

DE MUZIEK IN DE NIEUWE EEUW

Omstreeks 1920 stuurde Matthijs Vermeulen een geschrift in zee, dat hij noemde „De Twee Muzieken" en waarin hij de Fransche tegen de Duitsche toonkunst uitspeelde, welk spel onder de zeer partijdige leiding van scheidsrechter Vermeulen eindigde in een onbetwiste overwinning van de Gallische muziek. Eén van de bezwaren van Vermeulen tegen het Duitsche muziekleven was dat men daar de huismuziek zoo zeer propageerde. Het standpunt van den auteur, overigens een muzikaal litterator (litterair musicus, zoo men wil) van formaat, getuigde van een zoo eenzijdig mogelijke instelling. Afgezien evenwel van de vraag of de huismuziek specifiek Germaansch dan wel Romaansch is, moeten we er ons voor hoeden om, zooals dat door sommige heethoofden is gedaan, alleen van dezen tak van het muziekleven de redding van de muziek-kultuur te verwachten.



In de 18de eeuw lag de muziekmacht voor een integreerend deel in handen van de aristocratie. Toch kan de opmerkzame toeschouwer juist in dit saeculum symptomen van een ophanden zijnde kentering waarnemen: Bach was leider van een studenten-muziekgezelschap, de opera was toegankelijk voor „iedereen" (o.a. in Hamburg bloeide een „volksche" opera), Händel's Oratoria waren bestemd voor gansch het volk; het Singspiel, de Beggars opera en de Opera Buffa richtten zich — den draak met de klassiek-verheven hof-opera stekend — regelrecht tot den kleinen man. En toch beleefde juist Rousseau's allersimpelste Opera Comique „Le Devin du Village" haar première in het hoftheater!

Dat het streven naar waarheid en eenvoud doordrong tot in het hof is typeerend; niet minder kenmerkend is het, dat deze aristocratische herdersspelen zich al direct onderscheidden door gemaaktheid en onwaarachtigheid.

De Fransche revolutie was ook op ons terrein een verfrisschend onweer. Afgezien van de populaire muziek van officieele revolutie-componisten als Gossec c.s., zijn het vooral de Weensche klassieken Haydn, Mozart en Beethoven geweest, die de muziek hebben losgemaakt van het hoofsche ontspanningsdoel en die zich als vrije mannen tot de geheele menschheid hebben gewend: Haydn toen hij zijn twaalf Londensche Symphonieën schreef en ze aldaar in het openbaar dirigeerde; Mozart, toen hij zich losmaakte van den Bisschop van Salzburg en een punt zette achter de kling-klang der gezelschapsmuziek met zijn Don Giovanni, zijn Zauberflöte, zijn Symphonieën-triptiek en zijn Requiem; Beethoven toen hij als glorieus hoogtepunt van zijn levenswerk Schiller's Ode toonzette: Seid umschlungen Millionen.

Toch spreekt de biografie van denzelfden Beethoven er van, dat de muziek, ondanks den geest van algemeen-menschelijkheid, dien zij ademde, nog in de schaduwen van het hof leefde. Afgezien van het feit, dat de adel Beethoven niet meer als een lakei beschouwde (Mozart mocht naast den kok aan de bediendentafel aanzitten!), of liever omgekeerd: dat Beethoven zich als „Hirnbesitzer" boven de „Gutsbesitzer" stelde, zijn er twee omstandigheden aan te wijzen, die oorzaak zijn van het feit dat het toongedicht nog lang niet de geheele wereld omvaamde. Eenerzijds was het de kultureele, zeer speciaal ook muzikale onmondigheid van den derden stand. Anderzijds bleek het adeldom aanvankelijk nog een niet te onderschatten machtspositie te bezitten en deze te gebruiken om den derden stand voor een groot deel van haar rechten te berooven.

Deze verhoudingen bepalen de ontwikkeling der 19de-eeuwsche muziek. Schubert richt zich tot de kleine luiden. Van Berlioz daarentegen kennen we karikaturen, die hem afbeelden als dirigeerend met een telegraafpaal, die deel uitmaakt van een de aarde omspannend net. Ook Liszt en Wagner schreven met het vooropgezette doel om de geheele menschheid te bereiken. Dit is het eenige — maar afdoende — excuus voor Liszt's bravourstijl. De in hun Symphonische Dichtungen en Muziekdrama's gekristalliseerde zieleworsteling wilden zij ook voor niet-muzikalen (in tegenstelling tot de 18de-eeuwsche componisten, die bij voorkeur voor „Kenner und Liebhaber" schreven) toegankelijk maken door middel van verduidelijkende teksten, literaire exegesen van 's componisten muzikale bedoelingen.

De z.g. Programma-muziek bereikte, dank zij dit streven naar algemeene verstaanbaarheid en algemeen-menschelijkheid, een ongekende hoogte. En altijd is het de heroïsche, de ideale mensch die, in zijn strijd, in tonen „dargestellt" wordt; nemen we nu Berlioz' Symphonie Phantastique, Lélio, Harald; Liszt's Préludes,

Mazeppa, Tasso, Dante; Strausz' Tod und Verklärung, Heldenleben, Zarathustra. Het symphonisch gedicht is een reuzenprojectie op den wolkenhemel der 19de-eeuwsche kultuur van den mensch zooals hij is, zijn moet en zijn kan.

Helaas toonde het publiek, „de geheele menschheid", weinig belangstelling voor de lotgevallen van zijn idealen vertegenwoordiger.

Nu is het voor ons, nazaten, gemakkelijk genoeg om smalend te spreken over de domheid en kortzichtigheid van den 19de-eeuwer. We moeten bedenken dat de „vrijheid" van den derden stand zich nog slechts bewoog in de richting van het allereerste: van sociale en economische bestaanszekerheid.

Het is de taak onzer eigen, Nieuwe Eeuw, om ook het kultureele in het werkplan op te nemen.

We herinneren ons allen de scene in Daudet's „Tartarin de Tarascon", waarin de „incomparable" titelheld, samen met Md. Bézuquet, het duo „Robert, toi que j'aime" uit Robert le Diable ten beste gaf.

Dit tooneeltje geeft een juisten kijk op de beoefening der huismuziek in de 19de eeuw.

In het eerste gedeelte dezer beschouwing wezen wij er op, dat het muziekleven der voorgaande honderd jaar in twee gebieden werd gedeeld door een kloof zonder brug, dat de massa de werken der „grootmeesters" niet op hun juiste waarde kon (en wilde) schatten. Het 19de-eeuwsche muziekleven kenmerkt zich dan ook door een min of meer sterk uitgesproken tragiek.

Het is de taak van onze eeuw, de Nieuwe Eeuw, om ook in de muziek deze kloof te overbruggen. De vraag werpt zich dan op: met welke middelen, op welke wijze?



Op de eerste plaats dienen wij ons bewust te zijn van het onderscheid tusschen huis- en concertmuziek. De eerste „tak" kenmerkt zich door de omstandigheid, dat zij zich bepaalt tot de uitvoerenden zelf en zich niet richt tot een auditorium. Zij is niet allereerst „mededeelzaam". Het is er haar in hoofdzaak om te doen den spelers het genot van het musiceeren te brengen. Waar deze uiteraard „liefhebbers" zijn, mogen de technische moeilijkheden zekere grenzen nooit overschrijden, wat weer niet wil zeggen dat zij zich moet beperken tot het allersimpelste. De moeilijkheden moeten, juist hier, er zijn om overwonnen te worden; zij moeten den musiceerlust prikkelen. Het afgesleten cliché „ontspanning door inspanning" is hier volkomen op zijn plaats. Huismuziek is gebaseerd op samenspelen, zij is gemeenschapskunst (en als zoodanig van de grootste actualiteit). Geen der partijen mag overheerschen, ieder der aandeelhebbers in de uitvoering moet een partij hebben, gelijk in beteekenis aan die van zijn medespelers. Huismuziek is geconstitueerd op gelijkberechtigdheid.

Muzikale verpoozing is haar doel; verpoozing, maar... muzikale. Dit zegt alles; muziek is niet maar een aangename en welluidende verbreking van de stilte. De concertmuziek is er om dit duidelijk te maken: zij is gebaseerd op een idee. Wij wezen hierop in het hierboven staande.



Zooals de Nieuwe Eeuw op elk gebied een synthese wil geven tusschen gebondenheid en vrijheid, moet ook haar muziekleven gekenmerkt worden door dit streven. En zoo stellen wij ons voor dat de huismuziek, zonder voorbij te willen zien dat zij het doel in zichzelf heeft, middel kan en moet zijn voor een meer breede waardeering van de concertzaal-muziek. Er dient een levendige wisselwerking tot stand te komen tusschen de muziek in de huiskamer en die van de zaal. Beide zijn muziek, beide spreken dàt uit, waarin de, aan algemeen geldende hoorbare en zichtbare vormen gebonden, dicht- en plastische kunsten te kort schieten. Beide zijn dus in wezen niet te scheiden, wel dienen we beide te onderscheiden. Bij den opbouw van het moderne muziekleven dient hiermee wel rekening te worden gehouden.

Allereerst moet de zin voor intieme muziek ontwikkeld worden. Twee elementen dienen hierbij tot uitgangspunt te worden samengesmolten: de lagere school en het volkslied (volksdans). Men versta ons goed: onder volkslied begrijpen wij *niet* moraliseerende zoetsappigheden als „In 't groene dal"; *wel* stoere, echt Nederlandsche speel-, dans- en marschliederen, zooals die o. a. in de bundels van Pollmann en Tiggers te vinden zijn.

Dat op de lagere school deze liederen niet alleen gezongen, maar ook *goed* gezongen moeten worden, spreekt vanzelf. Evengoed als de gymnastiek moet de zang geleid worden door een vakleeraar. Leerlingen met instrumentalen aanleg vormen dan een schoolorkest, waarbij weer uitgegaan wordt van het volkslied (meerstemmige bewerking, samenspel met de zangklas). Zelfstandige instrumentale composities (o. a. uit de 17de eeuw) volgen. Maar vooral moet de lagere school ons volk zijn lied teruggeven.

Nadat dan de muzikale aanleg op u.l.o. en middelbare school nog verdiept en meer bewust gemaakt is en ook de jeugdbeweging het hare gedaan heeft, is het muzikale geweten van den jongen mensch voldoende gescherpt om daadwerkelijk mede te helpen aan den opbouw van het muziekleven der Nieuwe Eeuw. Hij zal de trouwe bezoeker worden van de concertzaal, en dat niet uit sleur of etiquette!

Kein einzelner Mensch ist für sich da, er ist in das Ganze des Geschlechts eingeschoben, er ist nur eins für die fortgehende Folge. Johann Gottfried Herder

DR F. M. HUEBNER

KUNSTCRITIEK

ZOOALS ZIJ NIET MOET ZIJN

In een kunstbespreking in de „Frankfurter Zeitung", waarin de overigens onjuiste bewering verkondigd werd, dat de Hollanders onromantische naturen zouden zijn, niet bij machte een romantische schilderkunst voort te brengen, stond onlangs de volgende zin te lezen: „In de landschappen ontbeert Rembrandt den schemerenden glans van Lorrain, den pronkenden, juweelenrijken kleurenbrand van Rubens, evenals den wegstervenden, maar verwachtingsvollen en stillenden gloed van Caspar David Friedrich". Deze zin is voor ons aanleiding, een paar fundamenteele opmerkingen te maken bij het thema kunstcritiek, zooals deze niet behoort te zijn.

Het gaat hierbij niet om hetgeen deze zin als bewering behelst. Ook over het feit, of die bewering juist of onjuist is, valt een strijd te voeren. Het gaat ons echter om den vorm van deze uitspraak, om de inkleeding van deze meening en de er bij aangevoerde vergelijkingen.

Wat is het geval? De bewering, dat in de landschappen van Rembrandt allerlei niet aangetroffen wordt, dat wel aanwezig is in de landschappen van anderen. De anderen, dat zijn de drie schilders Lorrain, Rubens en Friedrich. Het is duidelijk, dat de lijst nog langer gemaakt, ja tot in het oneindige verlengd kan worden. Wat hebben we er echter aan, dat men vaststelt, dat bepaalde eigenschappen niet aanwezig zijn, die bij anderen juist aangetroffen worden? Hebben wij daarmee ook maar iets vernomen aangaande wat Rembrandt wel biedt? Evenmin als b.v. de kennis van de dramaturgische kunst van Goethe er iets aan gewonnen zou hebben, als men zou zeggen: „In de klassieke drama's van Goethe ontbreken die en die eigenschappen, die men bij Hebbel, Kleist, Ibsen wel aantreft". Zal het ooit in het hoofd van een literair criticus opkomen tegen Goethe met dergelijke argumenten van leer te trekken? Wij gelooven het niet. In de kunstcritiek echter treft men deze practijken geregeld aan.

Op zichzelf is het al fout een schilder of diens werk te willen verduidelijken, door hem of zijn werk te vergelijken met dat van een ander. Waarom? Daar ten eerste de vergelijking altijd slechts bepaald wordt door subjectieve maatstaven, en men ten tweede aanneemt, dat den lezer persoon en kunstwerk waarmee vergeleken wordt, bekend zijn. De bovenaangehaalde zin veronderstelt, dat de lezer, die ongeveer een idee van Rembrandt's kunst zal hebben, ook het werk kent van Lorrain, Rubens en Friedrich. Dit aan te nemen is het onderlegd-zijn op kunstgebied van den lezer overschatten en beteekent dus een slag in de lucht doen. De zin, die zoo'n ter zake kundigen indruk maakt, terwijl hij slechts op subjectieve maatstaven steunt, die hoogstens voor ingewijden bevattelijk zijn, zegt eigenlijk heelemaal niets.

De methode, kunstenaars en hun werken daardoor te belichten, dat men ze met anderen vergelijkt, is in de dagbladcritiek, evenals in de z.g. wetenschappelijke kunstcritiek, verbreid. Men klappe maar ergens een wetenschappelijk handboek open, om zinnen als de hier volgenden aan te treffen: „Bij Ferdinand Kobell, aan het eind der 18e eeuw in München werkzaam, groeit later niet alleen het formaat, ook de ruimte zijner landschappen vult zich met groot gevoel, somtijds herinnerend aan Koninck, ja aan de beste werken van Thoma". Het is duidelijk, dat het hier, waar Kobell eenerzijds vergeleken wordt met een schilder die een eeuw vroeger leefde, anderzijds met iemand die honderd jaar later leefde, puur gaat om een subjectieve waardeering, die niet voor anderen gelden kan, omdat zij louter aan de persoonlijkheid van den schrijver gebonden is. Maar zelfs als ware deze waardeering algemeen geldig, dan nog kon men met deze uitspraak weinig beginnen, daar het voor den lezer een vereischte blijft, dat — wil hij Kobell begrijpen en peilen — hem óók het wezen van de Koninck en óók dat van Thoma geestelijk voor oogen moet staan. Wil hij echter iets te weten komen over de Koninck of over Thoma, dan zal hij in het handboek dat hij raadpleegt natuurlijk weer andere vergelijkingen aantreffen, waarin de Koninck met wie weet welken voorganger, Thoma met wie weet welken opvolger vergeleken wordt.

Het werken met overeenstemmingen en gelijkenissen, of met verschillen en afwijkingen is in de kunst stilaan tot een manie geworden. Men waant over een schilder het laatste gezegd te hebben, wanneer men b.v. schrijft: „J. W. Pieneman, die in zijn landschappen aan Hackert doet denken, bereikt in zijn portretten niet de groote allure der Engelsche portrettisten" — of „Robert is vaktechnisch een virtuoos, haalt evenwel niet den zielkundigen toets van Fragonard". De hedendaagsche kunstgeschiedenis boeken en kunstcritieken wemelen van dergelijke zinnen, ja, het schijnt, dat men tegenwoordig den zin eener kunstbeoordeeling vooral daarin zoekt, betrekkingen en samenhangen op te sporen, die heelemaal ontbreken.

Met deze manier van doen is men onrechtvaardig

tegenover kunstenaar èn werk. Want ieder kunstenaar, ieder werk heeft er recht op, alléén beoordeeld en gewaardeerd te worden naar zijn eigen wezen en niet door middel van het opstellen van betrekkingen met andere kunstenaars of kunstwerken. Doet men dit laatste, dan verlaagt men de waarde van het kunstwerk, daar men deze waarde van een betrekking tot iets anders laat afhangen. De doorsneelezer is buitendien gaarne geneigd, deze betrekkingen zóó uit te leggen, dat hij uit hen afhankelijkheden of zelfs schoolsche nabootsingen opmaakt, terwijl deze geenszins voorhanden behoeven te zijn. In elk geval draagt het opstellen der betrekkingen niets bij tot de verduidelijking van een schilderpraestatie, heeft integendeel slechts een versluiering en verwarring nopens de kunstwaarde voor gevolg. Daarom ware 't goed als de kunstcritiek zich wat meer spiegelde aan 't voorbeeld der letterkundige critiek, waar dit euvel niet in die mate wordt aangetroffen. Men leest althans nopens Rilke of Carossa niet: „De Duineser Elegiën missen de klaarte van de hexameters van Goethe", of „In de gedichten van Carossa bespeurt men eenigermate de Eichendorffsche klanktoetsen". In de literaire bespreking wordt er naar gestreefd den kunstenaar en zijn werk recht te laten wedervaren op de basis van zijn eigen wezen en de slechts in hem wonende en werkende eigenschappen; de beeldende kunstenaars hebben echter evenveel recht, reden waarom de kunstcritiek zich wel wat meer moeite mag geven in de toekomst en niet bij de beoordeeling van een werk het geheele register openhale van iedere ook maar eenigszins mogelijke of zelfs onmogelijke vergelijking.

BOERENSPREUK

(Op het schutblad van den Erfbijbel)

Hoed uw heem,
uwen grond.

Wat bloed bond
werd het veem
onzer kracht

Wees zacht
aan de dieren,
kinderen, koren.

Niets ga verloren:
Wil al bestieren
steil
en hard.

Heb vreugden veil
voor smart.

Til allen oogst
(ook gijzelve zijt oogst)
voor Zijn gelaat hoog
zoo de vaderen deden.

Is aarde doorleden,
bloeit God voor uw oog
en de Dood aan uw zij
is wit, bevrijdend beleef - -

Zooals mij,
toen mijn hand dit schreef.

GEORGE DE SEVOOY

A. B. ROELS

KULTUUR EN POLITIEK

„Sobald man spricht beginnt man schon zu irren". Woorden zijn nu eenmaal doorgaans dubbelzinnig, één woord kan meerdere begripsinhouden dekken; vandaar dat men met woorden „trefflich streiten" kan, „trefflicher" dan met begrippen.

Onderwerpen wij de verhouding, waarin de kultuur tot de politiek staat, aan een nader onderzoek, dan is het dus allereerst noodzakelijk, dat wij tot een omschrijving van het begrip der politiek trachten te komen.

Nu zagen wij in een vorig artikel, dat de moderne kultuur dreigt uiteen te vallen in een aantal, in eigen kring souvereine, autonome kultuursferen en wij begrepen dit dreigend gevaar als een noodzakelijk gevolg van de afwezigheid van een voor alle kultuur fundamenteele mythe, een alles domineerende idee, een alles structureerende wereldvisie.

In dit systeem der moderne kultuur (als men bij deze ontaarding en ontbinding tenminste nog van „systeem" mag spreken) vond de politiek in het gunstigste geval slechts een plaats als aparte, autonome kultuursfeer, als kultuurkring met een eigen middelpunt, als kultuurmoment met intrinsieke waarde. Men had, wanneer men zich op dit standpunt stelde, tenminste nog oog voor de eigen wetmatigheid der politiek, men toonde zich nog ontvankelijk voor haar eigen karakter en natuur, men was nog realist genoeg om in de werkelijkheid ook de noodzakelijkheid te herkennen. Meestentijds echter kon men de meening hooren verkondigen, dat de politiek niet een kultuursfeer onder andere was, maar dat zij geheel overdekt werd door de ethiek, dat zij slechts luisterde — althans *behoorde* te luisteren — naar de zedelijke wetten, dat zij geen eigen type, geen kultuurkring met een eigen kernpunt vormde, maar dat haar middelpunt samen viel met dat van ethiek en recht en dat dus ook de politiek als eenig richtsnoer slechts het goede en het rechtvaardige kende en behoefde. Deze opvatting vinden wij b.v. geformuleerd in Stammler's „Theorie der Rechtswissenschaft", als hij schrijft: „äuszere Politik kann, ihrem Begriffe nach, nichts anderes, als Ausführung des Weltrechtes sein" en in zijn „Rechtsphilosophie", als hij zegt, dat „das Endziel jeder Politik begründetermaszen nur sein kann: Recht und Gerechtigkeit".

Zooals de nationaalsocialistische revolutie echter op vrijwel alle gebied een „Umwertung der Werte" met zich bracht, zoo heeft zij ook, ja zelfs *vooral*, aan het begrip der politiek een vernieuwing en een herwaardeering voltrokken, die van fundamenteel belang zoowel voor de politiek als voor het nationaalsocialisme zelf is.

Zooals het liberalisme zijn kernpunt vond in den *individu*, zoo het nationaalsocialisme in de *volksgemeenschap*; deze vormt uitgangspunt en eindpunt van het nationaalsocialistische denken en voelen; alles geschiedt vanuit — en alles geschiedt voor deze volksgemeenschap.

Het nationaalsocialisme zoekt de essentie van de politiek dan ook in de oriënteering aan de gemeenschap; de politiek wordt een grondfunctie van alle menschelijk gemeenschapsleven, zij geeft dit gemeenschapsleven structuur, vorm en richting, ja zij is dat gemeenschapsleven zelf, in zoover het bewust wordt beleefd en nagestreefd. Wanneer Carl Schmitt het begrip van de politiek dan ook tracht te ontwikkelen uit de tegenstelling vriend—vijand en „vriend" definieert als den „niet-vijand", dan geeft hij in wezen een liberalistische opvatting, want de meening, dat de vijand primair is en de vriend secundair en de theorie dat doel en wezen van de gemeenschap slechts afweer van het vreemde en vijandige is, zijn van huis uit liberalistisch en hebben met nationaalsocialisme weinig of niets uit te staan. Voor het nationaalsocialisme is de „vriend", de gemeenschap, primair en maatgevend; datgene wat buiten de volgsgemeenschap valt is voor haar het vreemde, het vijandige desnoods.

Zoo zien wij, dat de begrippen politiek en nationaalsocialisme in zeer nauw verband tot elkander staan, ja, dat zij eigenlijk wederkeerig elkaar bepalen. Centraal, zoowel voor het nationaalsocialisme als voor de politiek, is de gemeenschapsidee. De waarlijk „politieke" levenshouding, d.w.z. de aan de gemeenschap georiënteerde en op de gemeenschap gerichte levensvisie, is als zoodanig nationaalsocialistisch; en de nationaalsocialistische levensbeschouwing kan uit den aard der zaak slechts politiek in den bovenbedoelden zin zijn.

Politiek wordt dus tot levenshouding; zij is niet meer een geesteshokje onder andere geesteshokjes, niet meer een kultuursfeer onder andere kultuursferen, maar zij wordt levensbeschouwing, wereldvisie, zij geeft uitdrukking aan een mythe, een geloof, een ethos.

De verhouding van de kultuur tot de politiek wordt er dus niet meer een van het geheel tot een deel van dat geheel of van genus tot species, maar de politiek wordt de levensbron, de oerkracht, de idee waaruit de kultuur zich ontwikkelt en waaruit zij door den mensch wordt geschapen.

Zoo kan dus de kultuur niet verworden tot een in afzonderlijke deelen uiteenvallend, gedesintegreerd en chaotisch geheel, maar wordt zij juist door de politieke levensfunctie gestructureerd, gesystematiseerd en ge-

stileerd. Zoo kristalliseert zij zich als het ware om de gemeenschapsidee. Zoo wordt door de politiek de kultuur eerst eigenlijk tot kultuur in hoogeren zin, dat wil zeggen, volgens een woord van Nietzsche, tot „Einheit des Stiles in allen Lebensäuszerungen eines Volkes". Zoo is het deze eenheid van stijl, deze politieke levensstijl, die dat veelvoud van kultuursferen tot een geheel samenbundelt. Zoo is het deze politiek die — om weer met Nietzsche te spreken — de „Barbarei" tot „Kultur", de chaos tot orde, de grilligheid tot harmonie doet verkeeren.

Staat dit alles nu echter niet in tegenstelling tot de, in ons vorige artikel beschreven, autonomie der verschillende kultuursferen? Is het dan nog wel juist, dat men elke kultuursfeer slechts op haar eigen kernpunt kan betrekken en aan haar specifieke waarde kan meten? Bestaat er op deze wijze niet gevaar, dat de kunst tot tendenskunst, de ethiek tot utilisme, de rechtsordening tot pragmatisme en de wetenschap tot scepticisme verwordt?

Op het eerste gezicht mag men misschien meenen tot deze conclusie te worden gedwongen, toch is dit niet het geval.

Ook voor de nationaalsocialistische levensbeschouwing laat de aesthetische waarde van een schilderij zich slechts meten aan het richtsnoer van het schoone, de zedelijke waarde van een gedraging aan dat van het goede en de wetenschappelijke waarde van een uitspraak aan dat van het ware. Aesthetiek, ethiek, wetenschap e.d. behouden dus haar autonomie; zij zijn bij uitsluiting competent op eigen gebied.

De mensch echter, die leeft vanuit de volksch-politieke levensbeschouwing, stelt zich bij het beoordeelen van een kunstwerk niet tevreden met het aesthetisch-waardevolle alleen, nòch is hij bij het waardeeren van een handeling voldaan met het ethisch-juiste of bij het verifieeren van een wetenschappelijke uitspraak met het objectief-verantwoorde. Naast den maatstaf van het schoone, het goede en het ware legt hij nog den *politieken* maatstaf aan; hij beoordeelt dus hun waarde voor de gemeenschap en hun aanvaardbaarheid door die gemeenschap.

Wanneer dus b.v. een schilder een soldaat heeft uitgebeeld als een verdierlijkt mensch of wanneer hij den oorlog heeft verbeeld als degeneratie-verschijnsel, dan moge hij daarmee een werk hebben geleverd, dat aan alle zuiver-aesthetische eischen, die men er aan stellen kan, voldoet, voor de nationaalsocialistische, de volksch-politieke levenshouding zal een dergelijk werk toch niet aanvaardbaar zijn, omdat het normaliter de strekking heeft den soldaat, het type mensch waarin de nationaalsocialistische idee zich wel bij uitstek heeft gerealiseerd, verachtelijk te maken.

Wanneer, om een ander voorbeeld te geven, een theoloog op zuiver-religieuze gronden tot de overtuiging komt, dat de gemeenschap op deze aarde, de civitas terrena, een duivelswerk, een civitas diaboli, is, dan is deze opvatting, geheel afgezien van de vraag of zij wel dogmatisch-theologisch verantwoord is, voor den nationaalsocialist absoluut verwerpelijk, omdat zij aan de volksgemeenschap, het kernpunt van de nationaalsocialistische wereldbeschouwing, elke positieve waarde ontzegt.

Behalve zijn aesthetische — respectievelijk theologische — waarde heeft het kunstwerk — respectievelijk het theologische dogma — dus ook zijn waarde-voor-de-gemeenschap en hetzelfde geldt, mutatis mutandis, voor alle andere kultuurfactoren.

Door deze waarde-voor-de-gemeenschap of politieke waarde wordt het dus mogelijk dat de verschillende kultuursferen met behoud van haar autonomie zich toch tot een gestructureerde orde, tot een hiërarchiek systeem laten samenvoegen. Een verpolitiekte kultuur (maar dan „verpolitiekt" niet in de denigreerende beteekenis die men er, ten onrechte, aan heeft toegekend) is dus tevens een stijlvolle kultuur, het is een kultuur in den hoogeren zin van het woord.



Nu is het duidelijk, dat in een politiek-neutraal land — zooals Nederland dat in de jaren voor 1940 was — het nooit mogelijk kan zijn, dat de politieke levenswil van het volk een kultuurstijl, zooals boven bedoeld, teweeg brengt of zelfs maar handhaaft. Neutraliteit immers is geen vorm van politiek, het is er het tegendeel, de ontkenning van. Zooals de neutrale mensch in zijn geest aparte vakjes voor kunst, wetenschap, ethiek, erotiek en ook voor politiek had, zoo had de kultuur van het neutrale Europa aparte vakjes voor de diverse, autonome kultuursferen, ook voor de politieke sfeer dus.

Slechts in het hart van Europa, in het Duitsche Rijk, was dit anders; daar wenschte men geen neutraliteit, maar had men den moed om radicaal te zijn; daar was de politiek de domineerende factor, daar was de idee der volksgemeenschap het beheerschende en stuwende moment.

Zooals nu de neutralen meenden dat alleen hun ontaarde kultuur, hun kultuurchaos, kultuur in den waren zin van het woord was en dat het Rijk geen kultuur, doch slechts politiek — macchiavellistische politiek nog wel — kende, zoo waren er ook in het Rijk zelf menschen (zooals b.v. Christoph Steding in zijn boek „Das Reich und die Krankheit der europäischen Kultur") die meenden, dat alleen de stijllooze kultuur der neutralen „kultuur" was, met andere woorden, dat kultuur *uit den aard der zaak* chaos, desintegratie en stijlloosheid met zich bracht, menschen dus die een principieel verschil tusschen kultuur en politiek (in casu de Rijksgedachte) meenden te moeten aannemen.

In een volgend artikel zullen wij nu onderzoeken hoe het met deze verhouding van kultuur en Rijksgedachte in feite gesteld is, of er inderdaad een tegenstelling van kultuur en Rijk bestaat en, zoo ja, of deze tegenstelling zich misschien in een hoogere synthese laat opheffen.

PETER VERBERNE

KLEURENFILM ALS KUNSTUITING

Films als de „Gouden Stad" van Veit Harlan hebben getoond, dat het procédé van de kleurenopname technisch bijna volmaakt geworden is. Een ieder, die deze film gezien heeft, viel het „natuurlijke" van de kleuren op en uit alles blijkt, dat de techniek wederom gezegevierd heeft over de materie. Het merkwaardige feit doet zich echter voor, dat ook bijna iedereen dit technische procédé als een geweldigen stap voorwaarts beschouwt en het is slechts tot zeer weinige doorgedrongen, dat deze zaak twee kanten heeft en dat het — op zijn minst genomen — een open vraag is, of de vooruitgang werkelijk zoo groot is.

De film begon als een technisch grapje: het is bekend, dat Louis Lumière zijn patenten weigerde te verkoopen aan Georges Méliès, omdat hij zijn uitvinding slechts zag als een natuurkundige bijzonderheid zonder exploitatiemogelijkheden. Eerst heel langzaam drong het besef door, dat de film ook de mogelijkheden in zich had, tot een der Kunsten uit te groeien. Doch de technische ontwikkeling van het apparaat heeft deze ontwikkeling voortdurend in den weg gestaan. Dit staat voornamelijk in verband met het feit, dat het maken van film zeer duur is, dat er dus bij het maken van film reeds gedurende de productie aanzienlijke financieele belangen betrokken zijn. En over het algemeen kan aangenomen worden, dat zij, die zich financieel voor de film interesseeren, zulks niet uit weldadigheidsoogpunt doen, maar wel degelijk om aan de film te verdienen. Met andere woorden: in de meeste gevallen beschouwt de geldschieter de film als een industrie, waar hij zijn geld in belegd heeft en waarvan hij verwacht, dat zij hem dividend zal opbrengen.

Nu is het technisch apparaat van de film zoo ingewikkeld, dat men veel tijd voor experimenten noodig heeft, om de juiste artistieke mogelijkheden te achterhalen. Doch de technische ontwikkeling van de film liet nooit den noodigen tijd aan de filmkunstenaars, om de artistieke mogelijkheden van een bepaald stadium in de technische ontwikkeling voor de volle honderd procent te bestudeeren. Een van de meest sprekende voorbeelden hiervan is de ontwikkeling van de film door de uitvinding van de geluidsreproductie.

De film was juist op den goeden weg een kunstuiting te worden. Zij had zich in velerlei genre's ontwikkeld en er had zich onder dwang der omstandigheden een nieuwe gebarentaal ontwikkeld, die vele perspectieven bood. Deze ontwikkeling werd zeer abrupt onderbroken om plaats te maken voor iets geheel en al nieuws. In drie jaar tijds wist niemand meer wat af van gebarentaal en visueele problemen, geboren uit de afwezigheid van toon, en een veelbelovende kunstuiting verdween bijna geheel van het beeldvlak.

Vóór de exploitatie van de geluidsfilm was de film een „beelden-muziek", een compositie van zichtbaar rhythme; door de toepassing van het geluid werd de film realistischer en naturalistischer.

In de dertig jaren, die er verliepen tusschen de uitvinding van de gebroeders Lumière en de inwerkingstelling der eerste Tri-Ergon apparaten, promoveerde de film van reportage-instrument tot kunst. De film, zoo ontdekte men in lange en moeizame experimenten, was in staat op geheel eigen wijze een uitdrukking van kunst te zijn en wel van bewegingskunst. Als zoodanig gehoorzaamde zij aan bepaalde wetten van rhythmiek en was zij te componeeren. Film bleek rhythmisch gecomponeerde beweging en zij had als zoodanig niet de minste behoefte aan geluid. Wel aan muziek, doch dat was een ander geval. Ten slotte kan zichtbaar rhythme heel goed onderstreept of gecontrapuncteerd worden door hoorbaar rhythme. Maar een realistisch gebruik van geluid was onnoodig. Toen dan ook het geluid kwam, was zulks zoowel winst als verlies.

Winst feitelijk alleen van uit het technische standpunt. Van den beginne af hadden alle technici gezocht naar de vervolmaking van het procédé. De film begon haar carrière als een tweedimensionaal beeld in zwart en wit, dat bewoog en alleen de beweging was het verschil met alle tot dusverre door den mensch vervaardigde afbeeldingen in twee dimensies. Het ideaal, dat echter alle uitvinders voor oogen zweefde, was een plastisch beeld in kleuren met bijbehoorend geluid. Toen het geluid mogelijk bleek, was dit dus winst voor de technici. Voor de filmkunstenaars beteekende het geluid een kort en bruusk einde van een veelbelovende jonge kunstuiting.

Daar kwam nog bij, dat deze technische nieuwigheid direct het hart van het publiek stal. De industrie, die geweldige kapitalen investeerde in deze nieuwe mogelijkheid, drong aan op films met dialoog en de kunstenaar stond plotseling voor een uitdrukkingsmiddel, waar millioenen naar hunkerden en waarmede hij absoluut geen raad wist. Voor experimenten op eigen vuist was het geheel te duur en bovendien moesten daar jaren overheen gaan. En experimenten op kosten van het kapitaal? Daar bestond heelemaal geen kans op: het kapitaal verwachtte winst en vond een naturalistisch toepassen van het geluid meer dan genoeg.

Vandaar, dat teruggegrepen werd naar de bestaande

mogelijkheden, die men bij het tooneel vond. De dialoogfilm deed zijn intrede, had een enorm succes en de beeldverzorging raakte hoe langer hoe meer in het gedrang.

Gold het vroeger, dialoog zooveel mogelijk te ontwijken en alle mogelijkheden, welke een te verfilmen stof bood, visueel op te lossen, thans was men in staat elk probleem op te lossen via den weg van den minsten weerstand: even een gesprekje en de zaak was in orde. Dit beteekende een verlies voor de rhythmische compositie; de film werd minder bewegelijk, werd starrer. Men *zag* minder, doordat men *hoorde*. Wel werd getracht de bewegelijkheid van het beeld losser te maken door meer camerabeweging, maar hierdoor werd het door de stomme film gevonden evenwicht tusschen beweging in het beeld en beweging van het beeld verloren ten koste van de beweging in het beeld.

Hierbij kwam nog iets.

De film was tot aan de inschakeling van het geluid een twee-dimensionaal, geluidloos beeld in zwart en wit. Zij was dus ten aanzien van de werkelijkheid onvolmaakt. Doch deze onvolmaaktheid was slechts schijnbaar. Want het zijn juist de zoogenaamde onvolkomenheden, die de fantasie van den toeschouwer een zeer groote speelruimte laten. En juist de gelaten speelruimte vormt een integraal onderdeel van het ondergaan van kunst. Ten slotte beschikt ieder mensch over fantasie, ook al heeft de kunstenaar alleen de scheppende fantasie, die noodig is, om tot een kunstwerk te komen. De fantasie van den mensch, die geen kunstenaar is, moet een stoot krijgen en krijgt dien juist door het ondergaan van kunst. Aan de schijnbare onvolmaaktheid van het kunstproduct vindt de fantasie van den normalen mensch een houvast voor eigen werkzaamheid.

Een eenvoudig bewijs voor deze bewering is wel het volgende. Ieder acteur en ieder actrice van het witte doek valt het publiek tegen, zoodra zij zich in levenden lijve vertoonen. Dit effect verdwijnt zeer snel door de opwinding van het nu eindelijk in werkelijkheid zien, doch bij navrage blijkt steeds, dat de eerste reactie een tegenvaller is. De reden hiervan vindt men hierin, dat de fantasie van de menschen het schaduwbeeld van het doek omtooverde in iets, dat veel schooner schijnt dan het in werkelijkheid is.

Naarmate nu de schijnbare onvolmaaktheid verloren gaat, wordt voor de fantasie minder arbeidsterrein overgelaten. Reeds de komst van den toon heeft dit terrein sterk ingeperkt; bovendien is het te voorzien, dat de realistische toepassing van kleuren dit in nog veel heviger mate zal doen. En juist het feit, dat de techniek in staat bleek, de kleuren haast volmaakt te reproduceeren, zal op den duur het interesse in kleurenfilm doen verminderen.

Van verschillende zijden kon men vernemen, dat de indruk dien de film „De Gouden Stad" maakte, voornamelijk terugging op een verrassing in zake de techniek, doch dat het kleurenprocédé als kunstuiting tegengevallen was. Dat kan ook niet anders. De kleuren beletten de fantasie van den toeschouwer zelf in kleuren te werken en het gevolg is, dat de belangstelling voor de film zich gaat beperken tot de probleemstelling, tot het gegeven.

Zooals bekend, wordt er hard aan gewerkt, de film ook nog plastisch te maken, een drie-dimensionaal beeld te scheppen. Welnu, op het oogenblik, dat zulks gelukt, zal de film als Kunst volkomen vastloopen. Men verkrijgt dan een zuiver reproductie-apparaat, een technisch volmaakt tooneel en men zal dan zien, dat de slechtste theatergroep meer succes heeft dan de beste film, omdat ten slotte de lijfelijke tegenwoordigheid der acteurs een effect heeft, dat zelfs de meest volmaakte automaat niet kan opwekken.

Voorloopig wordt dit gevaar nog maar niet ingezien. De technische vervolmaking van het procédé speelt den menschen te groote parten. Zij zijn als kinderen met een nieuw stuk speelgoed.

Velen zijn zelfs zoo ver gegaan, dat zij aan de film alle kunstwaarde ontzeggen. Zij meenen, dat de inhoud, het gegeven de voornaamste rol speelt. Weer anderen beweren, dat alleen de regie en het spel eenige artistieke waarde hebben. Zij allen vergissen zich. Zeer zeker speelt de regie een groote rol, doch niet alleen de spel-regie. En wat de spelers betreft: te vaak is al gebleken, dat een film zeldzaam ontroeren kan zonder dat er een speler aan te pas komt. Film is nu eenmaal zichtbaar gemaakt, gecomponeerd rhythme en deze compositie van zichtbaar rhythme kan men ook tot stand brengen zonder dat men menschen daartoe gebruikt. Alles is middel tot dat doel: zoowel het verhaal als de acteur, zoowel het geluid, als de kleur en de plasticiteit. Zij behooren allen het visueele rhythme te dienen en zoodra deze dienende taak niet meer vervuld wordt, zoodra hun deelname aan de film te zelfstandig wordt, werken zij de eigenlijke taak van de film tegen.

Nu zal men opwerpen, dat de film nog andere taken heeft. Zij dient ter voorlichting, zij is een der belangrijkste instrumenten der volksopvoeding. En daarnaast dient zij ook nog ter verstrooiing en ter afleiding, als amusement. Zulks is volkomen waar. Het werkingsgebied van de film omvat een dusdanig omvangrijk terrein en zij is zoo belangrijk geworden en heeft een zoo uitgebreide taak, dat zij tot een der machtigste instrumenten der volksvoorlichting en der volksopvoeding uitgegroeid is. Om van haar taak als amusement niet te spreken.

Doch dit alles neemt niet weg, dat de wijze, waarop zij deze taak vervult, van buitengewoon veel belang is. Zij moet deze taak op de beste wijze vervullen. En dan is niemand er mede gediend, dat zij een reproductie-apparaat wordt van technisch volmaakt tooneel. Zij heeft het recht op een eigen uitingsvorm. En daar het vaststaat, dat zij zich ontwikkelen kan tot een zelfstandige kunstuiting, moet haar deze mogelijkheid ook ten volle gegeven worden. De om het geluid ontstane problemen moeten werkelijk als een les werken, een les die men niet vergeten mag.

Zeker, de tijden zijn er momenteel niet naar zich met dergelijke problemen bezig te houden. Alles is thans

gericht op den grooten strijd tot bevrijding van Europa en daar moet voorloopig alles voor wijken.

Doch het ware misschien beter de kleurenfilm als kunstuiting niet aan te vatten, voordat de oorlog geëindigd is. Er schuilt een groot gevaar in het ten koste van alles onder het publiek brengen van iets nieuws, alleen omdat het een technische vervolmaking is. Onze beschaving is er niet mee gediend.

Iets dergelijks moet rijpen. Anders vervalt men in een fout, die de achter ons liggende periode zoo gaarne maakte. Deze zag zich als exponent van het mechanische tijdperk en verafgoodde als zoodanig iedere technische verbetering. En juist dat moet thans ten koste van alles voorkomen worden. Iedere kunstuiting moet in stilte groeien tot een harmonisch geheel en dat zelfde geldt in zekeren zin ook voor de film.

Naar Oostland

Zij hebben het land verkaveld.
De slooten werden gegraven
en toen de hoeven gebouwd.
Zij plantten de vlag op den akker;
hij klom in de mast en wappert:
de grond, dien ik behoud.

Ik zie de akkers groot zijn.
Ik zie de vlaggen hoog zijn.
Zij waaien oranje-wit-blauw.
Maar reikte wel wind uit het Westen
zoo ver aan de Oostlandsche steppen?
Waaien zij Geuzentrouw?

Nu komen de boeren te stappen.
Zij gooien het zaad in den akker.
Dan kiemt de kleine plant.
En groeiende groene halmen,
door vrouwenhanden te warmen —
o vrucht van welk land?

In Rusland groeide het koren,
in Rusland zijn zij geboren:
kinderen van ons volk.
Ten zij oersterke ouders voorgaan
zal Dietsch bloed ginds teloor gaan,
verdampend als een wolk.

Nu trekken de karavanen
met wagens rijk beladen
ver van het Noordzeestrand.
Hoor: iedere vrouw bewaarde
handvol zaad uit déze aarde:
O dan! Zaai Nederland!

Miep van der Velde

J. A. BOREEL DE MAUREGNAULT

Aanvangsproblemen der Nederlandsche Nieuwsvoorzieningswetenschap

Reeds geruimen tijd houdt men zich in het buitenland bezig met de wetenschappelijke bestudeering van het veelzijdige maatschappelijke verschijnsel, dat perswezen heet en langzamerhand heeft deze wetenschap zoozeer een eigen karakter verworven, dat zij een zelfstandige positie naast andere wetenschappen inneemt.

Heeft een dergelijke wetenschappelijke bestudeering nu eigenlijk wel zin?

Reeds indien men deze vraag zuiver van abstract-wetenschappelijk standpunt uit wil beantwoorden, moet het antwoord bevestigend luiden; immers, het perswezen heeft zulk een oude en eerbiedwaardige traditie achter zich, het is zoozeer vervlochten met de belangrijkste gebeurtenissen in de geschiedenis van mensch en gemeenschap, dat een bestudeering ervan op heel veel historische problemen een geheel nieuw licht zou werpen. Maar op deze wijze zou de nieuwsvoorzieningswetenschap slechts een hulpwetenschap zijn of op zijn best een verlengstuk van de geschiedeniswetenschap en zou er geen enkele reden zijn haar tot een apart studievak te verheffen.

De nieuwsvoorzieningswetenschap heeft echter een eigen object, n.l. de geschreven of gesproken nieuwsvoorziening en de visueele nieuwsvoorziening (door middel van geïllustreerde bladen, filmjournaals, e.d.). Zij heeft ook een eigen doel, n.l. het onderzoek naar wezen, verschijningsvorm en werkingssfeer der nieuwsvoorziening in verband met haar gebruik tot een geleide volksvoorlichting. Bovendien kan men het verschijnsel van de nieuwsvoorziening slechts onvolledig en niet in zijn wezen benaderen, wanneer men het beschouwt vanuit historisch, philologisch, economisch of sociologisch standpunt; een eigen methode wordt dus door de nieuwsvoorzieningswetenschap vereischt.

Hier is dus inderdaad sprake van een wetenschap, die niet kan worden gezien als onderdeel van welke andere wetenschap dan ook; wel kunnen andere wetenschappen haar op een gegeven oogenblik als hulpwetenschap gebruiken, maar omgekeerd kan — en moet — de nieuwsvoorzieningswetenschap hetzelfde doen, wil zij tot voor de practijk bruikbare resultaten leiden.

De benaming van dezen nieuwen tak van wetenschap is een vraagstuk op zich zelf; in Duitschland noemt men hem Zeitungswissenschaft — waarbij opgemerkt moet worden, dat het woord „Zeitung" in het Duitsch een andere gevoelswaarde heeft dan het Nederlandsche woord „courant", terwijl in andere landen en ook bij ons gaarne gesproken wordt van perswetenschap of wetenschap der journalistiek. Het woord perswetenschap heeft m.i. het bezwaar, dat het in feite niets afgrenst, waardoor zonder veel moeite een groot deel der reclame-wetenschap erbij betrokken kan worden. Daarbij moet worden vastgesteld, dat de reclame-wetenschap toch wel een gansch ander doel heeft dan de wetenschap der nieuwsvoorziening. Een soortgelijk bezwaar geldt m.i. voor den naam wetenschap der journalistiek; immers hier wordt de suggestie gewekt van een practische opleiding in het vak, terwijl dat allerminst de bedoeling mag zijn. Van sommige zijden heeft men mij wel eens voorgesteld liever te spreken van „voorlichtingswetenschap"; maar daartegen is aan te voeren, dat daaronder ook theater-, film-, reclame- en radio- (eventueel televisie-)wetenschap zouden vallen, zoodat dit de naam zou zijn voor de faculteit, die naast deze wetenschappen ook de nieuwsvoorzieningswetenschap omvat. De benaming „voorlichtingswetenschap" is dus te ruim.

De hierbedoelde wetenschap richtte zich vooral op wezen, verschijningsvorm en werkingssfeer van de nieuwsvoorziening; en nu zou men kunnen aanvoeren, dat tenslotte het nieuwsbericht niet — althans niet meer in die mate als vroeger — de kern van de courant en zeker niet van het filmjournaal bijv. is, maar daartegenover kan men opmerken, dat het in wezen toch steeds erom te doen is de gemeenschap iets nieuws te vertellen, het publiek iets mede te deelen wat het nog niet wist of waaraan het nog niet gedacht had. De bedoeling is uiteindelijk het publiek nieuwe inzichten bij te brengen. Op dien grond meen ik, dat de naam nieuwsvoorzieningswetenschap het zuiverste den inhoud van de hierbedoelde wetenschap weergeeft.



Zonder twijfel zullen nu de practici komen en min of meer twijfelend vragen naar de waarde van een dergelijke wetenschap. En deze vraag is gerechtvaardigd; wij zijn het stadium van „de wetenschap om de wetenschap" te boven en zijn overtuigd, dat wetenschap slechts zin heeft indien zij in dienst staat van de volksgemeenschap. Welnu, de nieuwsvoorzieningswetenschap wil de methoden opsporen volgens welke een zoo effectief mogelijke volks-

voorlichting in het belang der gemeenschap kan worden bereikt. M.a.w. de practici zullen met de resultaten van wetenschappelijk onderzoek, die de nieuwsvoorzieningswetenschap hun ter beschikking stelt, hun voordeel kunnen doen. De wetenschap begeeft zich dus niet op het terrein der practijk, maar onderzoekt die practijk en stelt de resultaten ter beschikking van die practijk.

Dat onderzoek strekt zich niet slechts uit tot de historie van het nieuwsvoorzieningswezen; neen, ook de geschiedenis van de technische apparatuur, van de economische ontwikkeling moet worden geschreven. Daarnaast houdt de wetenschap zich bezig met het naspeuren en vaststellen van de wijze, waarop en de mate, waarin de nieuwsvoorziening invloed op enkeling en gemeenschap uitoefent. Voor de vraagstukken die hier verder aan de orde komen, moge ik verwijzen naar mijn artikel in het September-nummer 1942 van „Nieuw Nederland", waarin ik de verschillende probleem-complexen uitvoerig heb nagegaan en waarin ik aan het slot een studie-schema voor deze wetenschap ontwierp.

De hulp van de mannen der practijk is bij het opbouwen van deze wetenschap onmisbaar; in de eerste plaats kennen zij uiteraard de dagelijksche vraagstukken en moeilijkheden, waarmee zij bij hun verantwoordelijk werk te kampen hebben beter dan de menschen van de wetenschap, die zich eenigszins van het vak moeten distantieeren, en in de tweede plaats hebben zij door de ervaringen in hun dagelijksche practijk de beschikking over allerlei kostbaar materiaal en over gegevens, die, met elkaar in verband gebracht, tot belangrijke resultaten kunnen leiden.



Ondanks het feit, dat Nederland op het gebied van de nieuwsvoorziening een eerbiedwaardige traditie achter den rug heeft, is er bij ons nimmer een systematisch onderzoek gedaan naar wezen, verschijningsvorm en werkingssfeer van de nieuwsvoorziening. Zonder nu een antwoord te geven op de vraag hoe dit komt, moet toch vastgesteld worden, dat hier sprake is van een ernstig tekort, vooral waar wij op bijna alle andere wetenschappelijke gebieden vaak een zoo vooraanstaande positie hebben ingenomen en zulk uiterst belangrijk werk hebben verricht. Wij hebben op het gebied van de wetenschap der nieuwsvoorziening practisch alles in te halen. Want wel is waar zijn er in den loop der jaren zoo nu en dan enkele boeken verschenen — hoofdzakelijk academische proefschriften, die zich met een of ander aspect van de nieuwsvoorziening bezighielden en haar dan nog slechts beschouwden als hulpwetenschap voor een ander vak —, maar eenige aaneengesloten geschiedenis van de ontwikkeling der nieuwsvoorziening op alle terrein is er in Nederland nog niet geschreven. Een groot deel van de bestaande literatuur is zeer verouderd; andere werken zijn onvolledig of slechts fragmentarisch uit hoofde van hun zeer bijzondere strekking. Voorts is niet bekend welke binnenlandsche en buitenlandsche werken er in de verschillende bibliotheken van ons land aanwezig zijn, terwijl al evenmin een overzicht bestaat van de tijdschriftartikelen, die zich rechtstreeks of zijdelings met de nieuwsvoorziening hebben beziggehouden. Evenmin is bekend van welke couranten en periodieken een volledige reeks jaargangen van de oprichting af bewaard zijn gebleven.

Alvorens dus een — op het eerste gezicht zeer wetenschappelijk aandoende — gedachtenwisseling over methode en object der nieuwsvoorzieningswetenschap te ontketenen, is het noodig, dat eerst het meest eenvoudige, maar ook meest noodzakelijke grondwerk gedaan wordt. Nauwkeurig moet worden vastgesteld welke werken er over nieuwsvoorzieningswetenschap in de Nederlandsche bibliotheken aanwezig zijn. Vervolgens moet worden nagegaan of van alle Nederlandsche couranten nog zooveel mogelijk complete jaargangen te redden zijn; vooral op het oogenblik, met de opheffing van vele bladen, zal het verlies, naar ik vrees, zeer groot zijn. Dan moet worden nagegaan in welke tijdschriften er artikelen en publicaties over de geschiedenis of over een of ander onderdeel der nieuwsvoorzieningswetenschap in Nederland zijn voorgekomen. Ook die dienen zorgvuldig gecatalogiseerd te worden. Uiteraard wordt dan tegelijkertijd vastgesteld welke tijdschriften en periodieken compleet aanwezig zijn, zoodat ook dat geregistreerd kan worden.

De bestaande literatuur moet op bruikbaarheid worden getoetst; nagegaan dient te worden of heruitgave na aanvulling en verbetering wenschelijk is. Is dit overzicht eenmaal verkregen, dan kan een vast plan worden opgesteld, waarnaar de lacunes in de geschiedschrijving van de Nederlandsche nieuwsvoorziening met betrekking tot alle levensgebieden kunnen worden opgevuld.

Naast dezen historischen arbeid moet terstond de noodige aandacht worden besteed aan de hulp aan de practijk. Een speciale studie-commissie moet zich bezighouden met het bestudeeren van en het advies geven in aangelegenheden en vraagstukken, die zich in de practijk voordoen.

Men ziet het: er is op dit nieuwe wetenschappelijke terrein zeer veel te doen en talrijke jonge wetenschappelijke krachten kunnen hier nuttige en interessante bezigheid vinden.

Het ware zeer gewenscht, indien binnen het kader van het Departement van Volksvoorlichting en Kunsten een Bureau voor Nieuwsvoorzieningswetenschap werd opgericht, welk bureau wel is waar financieel en moreel door de afdeeling Perswezen en door de vakorganisaties van journalisten zou moeten worden ondersteund, maar dat — in het belang van wetenschap en dagelijksche practijk zelf — onafhankelijk van deze instanties zou moeten staan.

Wellicht bestaat in de toekomst de mogelijkheid een dergelijk bureau te organiseeren, opdat van daaruit het wetenschappelijk onderzoek der nieuwsvoorziening krachtig kan worden geleid in het belang van de practijk der volksvoorlichting en in het belang ook van Nederlands wetenschappelijke traditie, waarmede de achterstand op dit terrein allerminst in overeenstemming is.

C. B. VAN BOHEMEN

DE KUNST VAN HET RESTAUREEREN

De kunst — het woord zelf zegt het reeds — gaat eenerzijds uit van het ambacht, van het kunnen. De kunstenaar moge in zijn vervoering tot nog zulke hooge sferen doordringen, het goede, gekunde ambacht eerst stempelt hem tot meester. Zoo was het in de middeleeuwen; de oude gildeboeken wijzen uit, dat een schilder, die op een of andere wijze niet voor deugdzamen arbeid zorgde, van het gilde werd uitgesloten. Zoo was het ook nog langen tijd daarna. Aan het ambacht is de titel „meester" ook het langst verbonden gebleven. Wij spreken wel eens van de meesters der Haagsche of andere scholen, maar zoo nadrukkelijk als nog eenige generaties geleden b. v. een timmerman zich *meester*-timmerman noemde, heeft de ambachtsman het toch niet meer sinds dien gedaan.

Men vond het niet meer noodzakelijk de goede oude traditie te handhaven, sinds de nadruk zoozeer op de gevoelsuiting werd gelegd en men kunstwerken aanvaardde, waarin elk bewijs van ambachtelijk kunnen ten eenenmale ontbrak.

In dit orgaan is inmiddels reeds van meer dan één zijde aangetoond, tot welke betreurenswaardige gevolgen dit moest leiden, hoe tal van schilderijen, die men oudergewoonte als „meester"-werken bestempelde, na korteren of langeren tijd ten doode bleken opgeschreven en hoe dergelijke werken in de 17e eeuw dan ook zeker op dezen eeretitel geen aanspraak zouden hebben kunnen maken.

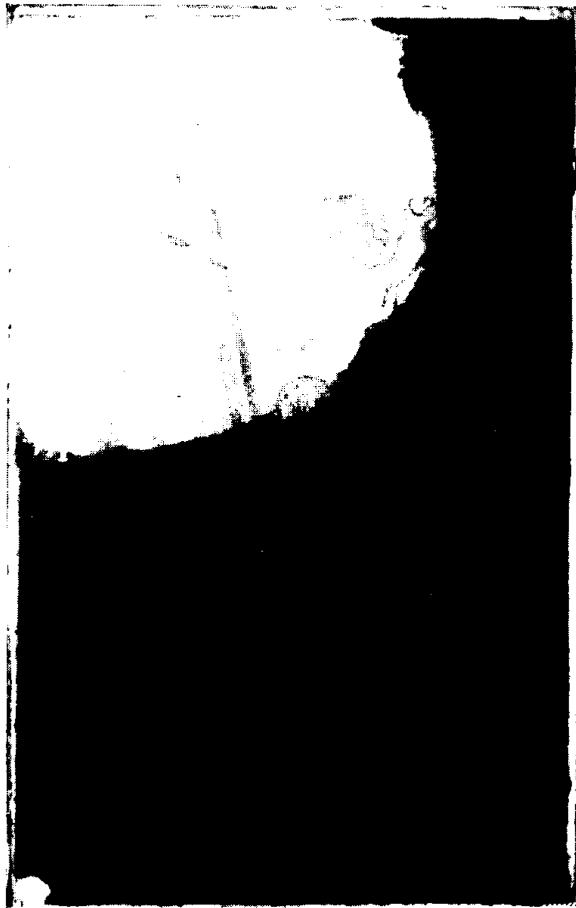
Ontegenzeggelijk zijn het de oude meesters geweest, die hun schilderijen het best uitgerust de wereld inzonden. Niet alleen besteedden zij de beste en meest verregaande zorg aan een soliede makelij, maar ook verstrekten zij den koopers raadgevingen, hoe met het werk te handelen, zooals Rubens deed, toen hij, naar zijn zin wat te vroeg, omdat het werk nog niet droog genoeg was, dit zond naar een Italiaanschen afnemer, met den schriftelijken raad het zoo gauw mogelijk uit te pakken en nog eenigen tijd in de zon te drogen.

Zooals thans nog maar alleen de deugdelijke meubelmaker van den ouden stempel doet, gebruikten de oude meesters niet anders dan volkomen uitgewerkt hout en doek van de beste kwaliteit. Dat doek grondden zij en eerst wanneer die grond tot in de kern droog was, legden zij het schilderij aan, niet zelden eerst in de z.g. doodverf, om vervolgens, wanneer ook die doodverf geheel droog was, daarop de meer kleurhoudende verven en lazures aan te brengen. Van Leonardi da Vinci is bekend, dat hij zoo'n schilderij in de doodverf eerst geruimen tijd liet drogen. Over zijn beroemde Mona Lisa schilderde hij drie jaar.

Zij gebruikten de beste materialen, gebruikten de meest standhoudende kleuren, die zij konden krijgen en die zij, zooals b.v. een vermillioen-achtig rood, dat niet meer uitgevoerd wordt, uit China, zelf zorgvuldig wreven en mengden, wanneer zij het niet hun leerlingen lieten doen, die zoodoende van meet af aan het vak leerden. Op deze wijze wisten zij precies wat zij gebruikten, en deze deugdelijke materialenkennis, gepaard aan een deugdelijke techniek, is oorzaak, dat hun schilderijen over 't algemeen zoo goed stand houden en dat de kleuren, waarvan er sommige mettertijd zoo hard worden als steen, dikwijls zoo'n kostelijk émail-achtigen glans vertoonen.

Dit geduld en deze zorg treft men bij de moderne meesters maar heel weinig aan. Ook van Jacob Maris is bekend, dat hij op 't atelier van Meyer verf leerde bereiden, maar later kocht hij, evenals de meesten van zijn tijd, zoowel doeken en paneelen als verven van een anderen handelaar. Wanneer men weet, dat deze handelaars hun waren op hun beurt niet zelden betrekken van fabrieken, welke het in de eerste plaats om een haastige massaproductie te doen is, die niet alleen werken voor schilders, maar ook voor een publiek van leeken en die meer dan eens niet schromen onuitgewerkt doek en hout te gebruiken en dit te prepareeren op een wijze, die allerverderfelijkst is voor de verven, welke de schilder er op aan brengt, terwijl zij die kleuren terwille van de scherpe concurrentie b.v. nog wel eens nakleuren met aniline, om ze een mooien bedriegelijken, maar niet standhoudenden glans te geven, dan begrijpt men wel waarom zelfs de schilderijen van een groot en kundig meester soms al na een halve eeuw en eerder reeds ouderdomsgebreken beginnen te vertoonen, welke eene contrôle en zorgvuldige conserveering dringend noodzakelijk maken.

Er zal tegenwoordig nauwelijks een kunstenaar als Michel Angelo gevonden worden, consciëntieus genoeg, zelf in een groeve af te dalen en daar voor een bepaald doel een stuk marmer los te kappen op de manier waarop hij dit wenschte. Michel Angelo was reeds hoogbejaard,





SCHILDERIJTJE VAN ABRAHAM VAN STRIJ, VOOR EN NA DE RESTAURATIE



IOHANNES VERMEER

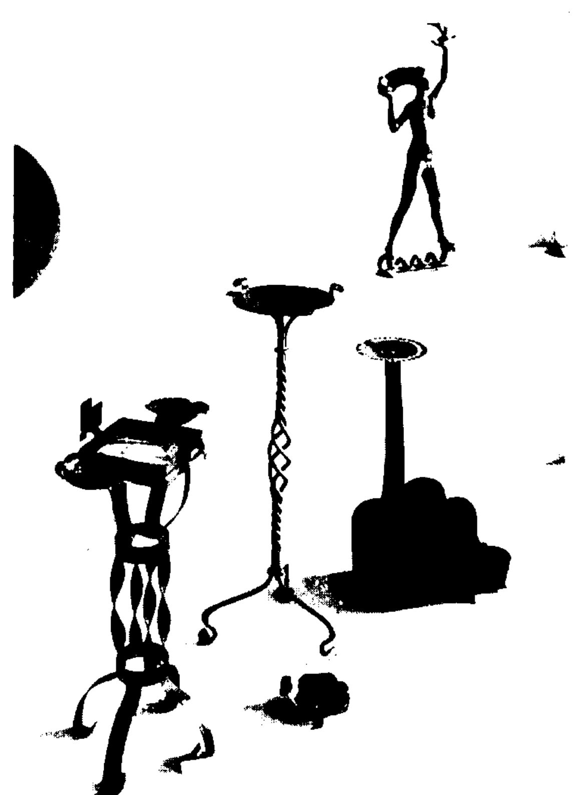
DE EMMAUSGANGERS



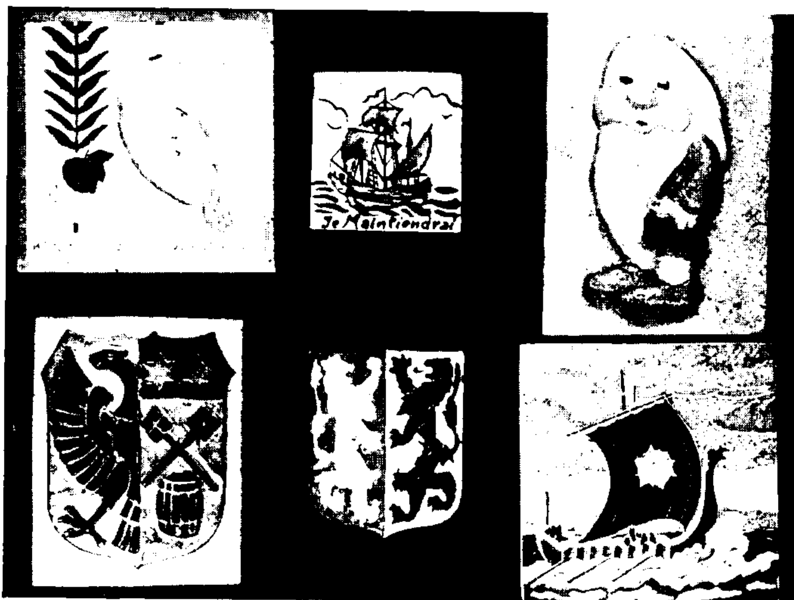
AFB. 1



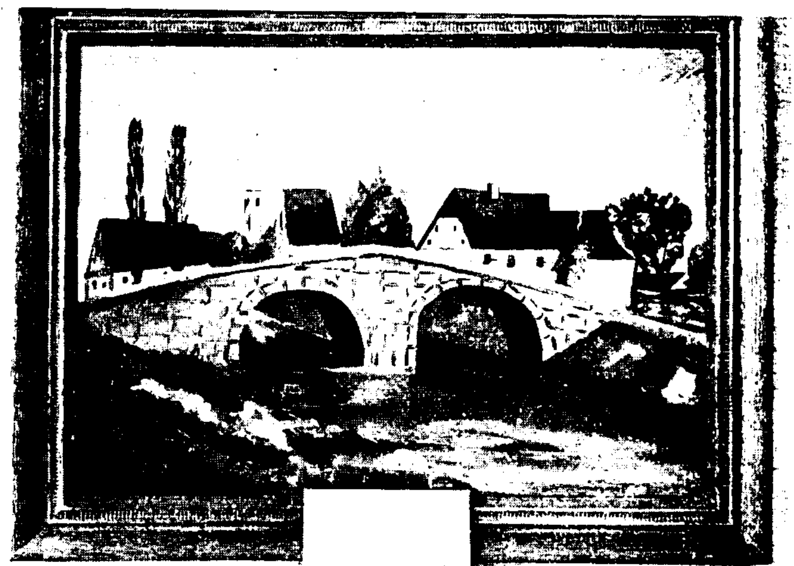
AFB. 2



AFB. 3



AFB. 4



AFB. 5



AFB. 6



AFB. 7

maar hij werkte met de kracht van twee mannen en met een gewetensvolheid, die zoo groot was, dat hij, hoewel de inspanning van een mensch daarvoor te machtig was, de plafondschilderingen in de Sixtijnsche kapel ten koste van hevige physieke kwellingen eigenhandig uitvoerde.

Het gemis van een behoorlijke technische opleiding, van een voldoende kennis van de onderlinge werking der materialen en hunne houdbaarheid, gepaard aan een te haastige en daardoor vluchtige werkwijze en het gebruik van slechte materialen zijn oorzaak, dat de moderne kunstwerken niet zelden in veel hoogere mate de sporen van verval vertoonen dan de oude. Wij weten, dat de ouden zich van al deze dingen ernstig rekenschap gaven. De oude gildeboeken wijzen uit, dat een schilder, die op een of andere wijze niet voor deugdzamen arbeid zorgde, van het gilde werd uitgesloten. Typisch wordt ook uitgeteekend een werkmethode, welke Paul Veronese volgde. Naar hem is een prachtig groene kleur genoemd, die betrekkelijk onvervangbaar is. Veronese vond dit ook, maar daar hij de schadelijke werking ervan op andere kleuren kende, bracht hij ze niet aan dan na eerst zorgvuldig de andere, waarmede zij in aanraking zou komen, met een doorzichtig schildermiddel af te dekken en vervolgens de kleur zelf ook. Maar wanneer hij zou hebben geweten, dat in den loop der tijden zelfs dit middel onvoldoende bleek, dan zou hij de kleur absoluut hebben verworpen. Maar hoewel wij dit nu al lang weten, vormt ze nog een zeer geliefd en veel verkocht handelsproduct.

Maar zoo is het niet alleen met deze kleur. Men kan gerust zeggen, dat verreweg het meerendeel der verfsoorten, welke tegenwoordig verhandeld worden, heel spoedig verkleuren. Sommige fabrikanten zijn zoo gewetensvol de meer of mindere houdbaarheid van de door hen geleverde kleuren op een lijst aan te geven. Maar lang niet allen houden zich hier aan. Met doek en linnen is het evenzoo gesteld en de mengmiddelen en vernissen lijden aan het zelfde euvel. Er is maar één soort vernis, dat aanbevelenswaardig is en deze heet mastiek, maar niettemin verhandelt men verschillende soorten daarvan. Men maakt ook voor schilders, die vlug een doek willen afmaken, tegenwoordig weer de oude spoedig drogende tempera, waarmee men een schilderij kan aanzetten en desnoods met olieverf direct verder kan afschilderen. Maar deze oude methode eischt eenige berekening en gaat veel moderne spontaan werkende meesters slecht af.

Men moet dus niet denken, dat alleen de oude schilderijen bij gelegenheid in aanmerking komen voor een restauratie of conservatie. ook met moderne schilderijen is dit nú reeds het geval.

Het spreekt onder deze omstandigheden haast vanzelf, dat, naast de kunst van het schilderen, als noodzakelijk begeleidingsverschijnsel die van het restaureeren zich ontwikkeld heeft. Men kan zich over het tempo van deze ontwikkeling slechts verheugen, in het bijzonder waar het oude meesterwerken betreft, die door den tand des tijds en door gebrek aan behoorlijke verzorging hadden te lijden. Dat hier veel nuttig werk verricht is en nog kan verricht worden, is zeker.

Zoo ontdekte ik eens op den deksel van een hoedendoos een stilleven van Chardin, dat een tweehonderd jaar geleden op papier geschilderd was. Daar het zich liet aanzien, dat dit werkje door den staat, waarin het verkeerde, niet lang meer behouden zou kunnen blijven, heb ik het materiaal, waarop de schildering was aangebracht, afgeschuurd, totdat nog slechts de verflaag zelf overbleef. Daarna heb ik het doek er tegen aan kunnen brengen, waardoor het werkje er nu uitziet als ware het op doek geschilderd; aldus werd dit schilderijtje weer voor jaren behouden.

Over een ander geval, van zeer recenten datum, het volgende:

Men leest in de dagbladen wel eens van de oneindige zorg en moeite, ten koste gelegd aan muurschilderingen, welke men onder een kalklaag ontdekte en weer te voorschijn bracht, en wij zullen de laatste zijn, den hier gepresteerden arbeid gering te achten, maar zoo'n kalklaagje blijkt ten slotte toch heel wat gemakkelijker te verwijderen, dan de dikke, verharde verflaag van een schilderij van Abraham van Stry (zie afb. blz. 261) van omstreeks 1775, waarvan de donkere kleuren dikwijls nog niet voldoende versteend zijn, zoodat alle maatregelen moeten worden genomen om het oplossen van de verf te voorkomen. Men kan er staat op maken, dat zulk een werkje alleen maar den restaurateur, volkomen in de geheimen van het vak doorkneed, gelukt.

Wat er den eigenaar toe bracht deze kinderlijke onschuld met een bruine verflaag te bedekken, zal zonder nadere gegevens wel altijd een geheim blijven. Mogelijk is wel een zekere pruderie er de aanleiding van geweest. Hoe kiesch ook wat aanstoot zou kunnen geven aan al te spoedig verontruste gemoederen, is bedekt, er leven blijkbaar in elken tijd menschen, die er niet tegen opzien dergelijke onschuldige afbeeldingen door een dikke verflaag aan het oog te onttrekken. Er zijn ons genoeg voorbeelden van een dergelijke handelwijze uit de practijk bekend. En wij mogen wel van geluk spreken, dat Abraham van Stry's werk een en ander overleefde en niet met overschildering en al aan de vergetelheid werd prijs gegeven.

Op de eerste foto ziet men de oorspronkelijke schildering reeds weer ten deele onder de haar bedekkende verflaag te voorschijn komen, op de tweede praalt zij opnieuw in haar oude lieflijke schoonheid. Maar hoe gemakkelijk had het anders kunnen loopen en hadden hier weer enkele karakteristieke exempels van de zoo aparte kunst der „Witjes", waarvan Jacob de Wit — wel is waar niet de eenige, maar toch de begaafdste plafonier in ons land — de grootmeester was, verloren kunnen gaan.

A. van Stry werd den 21sten December 1753 te Dordrecht geboren, alwaar hij den 7den Maart 1826 overleed. Immerzeel schrijft in 1842 over het werk van dezen meester: „Het is te bejammeren, dat soortgelijke voor de geschiedenis der kunst zoo onschatbare gedenkstukken niet zorgvuldig bijeen en in goeden staat gehouden

worden. Het zou nuttig zijn, dat van 's Lands wege daarop gelet wierde, indien de plaatselijke autoriteiten of bijzondere corporatiën zich somtijds aan het verdeelen, het vernietigen of verwaarloozen van zulke kostbare gedenkstukken mochten schuldig maken." Reeds in die jaren werd er dus blijkbaar tegen verwaarloozing van meesterwerken der kunst gewaarschuwd en nadien is het er, wat het zonderling omspringen met werken der kunst betreft, stellig niet beter op geworden. Dat van Stry — die in een periode, waarin men van het behangselschilderen weer tot de schilderij op den ezel terugkeerde, zich gaarne aansloot bij de kunst van een de Hoogh of Metsu — in zijn dagen reeds een gezien meester was, blijkt wel uit het feit, dat op een verkooping bij Gerrit Muller een schilderij van zijn hand, voorstellende een vrouw, die bezig is in een kelder bier te tappen, voor f 550.— werd geveild. Thans, nu de oogen voor deze van zoo goed ambachtelijke deugden getuigende kunst weer opengaan, zou zoo'n genrestukje zeker niet minder opbrengen en zich op zijn plan stellig handhaven.

Men ziet intusschen ook aan dit geval weer, dat de restaurateur, die zijn vak verstaat, nuttig en belangrijk werk verrichten kan.

Maar ook deze medaille heeft haar keerzijde.

De opbloei van de kunst van het restaureeren in de 19de en 20ste eeuw en de welstand, waarin enkele, werkelijk kundige restaurateurs geraakten, hebben velen er toe gebracht dit werk ter hand te nemen, ook al misten zij daartoe volkomen de bevoegdheid.

Mislukte schilders, ambtenaartjes, die hun vrijen tijd productief wilden maken en die in kunst wat liefhebberden, kunsthandelaars, huisschilders en lijstenmakers wierpen zich met een brutaliteit, welke even ongelooflijk is als hun kunde bedroevend, op dit vak en het gevolg hiervan is dan ook gewoonlijk een ramp, zoowel voor de kunst als voor den bezitter daarvan. Zij speculeeren op diens onwetendheid en deze meent, dat hij bij dergelijke kwakzalverende prakticijns goedkooper af is dan bij een werkelijk te goeder naam en faam bekend staand restaurateur, een illusie, die gewoonlijk door de feiten maar al te bitter wordt beschaamd. Want wanneer mettertijd blijkt, dat de conservatie of restauratie op den duur niet tot de gewenschte resultaten heeft geleid, maar dat het werk in zijn ouden toestand of erger terugvalt, dan klopt men gewoonlijk bij den goeden restaurateur aan, die het verknoeide werk ten koste van veel geduld en vlijt moet herstellen. Maar hoe vaak blijkt dan niet, dat een onkundige hand het werk, zooals men dit noemt, te scherp heeft schoongemaakt, dat de teere lazuren geheel of gedeeltelijk zijn weggepoetst en het zijn bekoring voor een goed deel heeft ingeboet ?

Het aantal goede en mooie werken, dat hieraan ten offer is gevallen, is veel grooter dan men denkt en het is daarom zoo bevreemdend, dat, terwijl er wel een Commissie is voor Monumentenzorg en men ook natuurmonumenten voor ondergang behoedt en daarvoor groote bedragen uitkeert, er geen commissie is, aan wie de zorg voor de monumenten van kunst, die oude en moderne schilderijen dikwijls zijn, wordt opgedragen. Het geestelijk bezit van een natie blijkt ten gevolge van deze zorgeloosheid meer dan eens op schromelijke wijze geschaad.

Hand in hand met deze knoeiers werken de vervalschers. Er zijn zoowel in het buitenland als bij ons, ateliers, die bestaan van het leveren van oude en moderne vervalschingen.

Het verfoeilijke hierbij is, dat men soms werken van oude meesters gebruikt, die momenteel nauwelijks marktwaarde hebben en die men dusdanig omwerkt en retoucheert, dat er iets ontstaat, dat overeenkomst vertoont met den arbeid van een meer gerenommeerd meester. Soms neemt men daarvoor doeken en paneelen, die nog maar eenige sporen van een oude, mettertijd bijna geheel verwischte schildering vertoonen, maar ook werken, die op zich zelf heel mooi zijn en een beter lot verdienen, ja die, wanneer mettertijd zoo'n meester naar waarde gewaardeerd werd, zelfs als meesterwerken zouden worden geëerd. Soms ook snijdt men oude doeken en paneelen in stukken en zet op den ouden bedrieglijken grond een vervalsching op. En dit geschiedt — wanneer werkelijk knappe schilders, die meer virtuosen met het penseel en geraffineerd in allerlei trucs, dan origineele scheppers zijn, dit doen — soms met zoo'n ongeloofelijke handigheid, dat meermalen zelfs kenners hiervan jaren lang de dupe zijn geweest. In deze zelfde ateliers — doch hier niet alleen, helaas — maakt men er werk van zoowel oude als moderne meesterwerken, die op een of andere wijze beschadigd werden of zwaar geleden hebben, dusdanig bij te schilderen, dat zij door minder gewetensvolle handelaars en hun handlangers als volkomen origineel soms met succes in den handel worden gebracht.

Het aantal van zulke als werkelijk en volledig oud in omloop gebrachte schilderijen is legio. En er zijn van moderne meesters soms zooveel schilderijen geteld als zij nooit hebben kunnen maken, ook al waren zij zoo oud geworden als Methusalem. En nu kunnen zij, die er niet geheel zeker van zijn, dat hun bezit volkomen gaaf en authentiek is, twee wegen bewandelen. Zij kunnen zich zelf in slaap sussen met de gedachte, dat wat men niet weet, niet deert (wat een zeer kortzichtige gedachte is, gezien in het licht der feiten, hiervoor genoemd) of zij kunnen tot zich zelf zeggen, dat de voldoening, welke zij ondervinden in de gedachte zooveel moois te hebben bijeengebracht, toch geen volkomen bevrediging schenkt, wanneer zij niet weten of wat zij bezitten wel echt goud is en of het wel is verzorgd op een manier, welke den glans ervan op de voordeeligste wijze doet uitkomen en die het bezit zoo solide mogelijk maakt. Ik ben er zeker van, dat dit laatste maar al te vaak niet het geval is. Wat heeft men er ten slotte aan, wanneer alleen de leek zijn voldoening uit over wat men bezit, een voldoening, welke toch gewoonlijk het doelwit niet treft, en het enthousiasme van den werkelijken kenner wordt verkoeld door twijfel en ongeloof en somwijlen zelfs door de zekerheid, dat het niet al goud is, dat hier blinkt ?

EDUARD RIJFF

WANSMAAK EN GEZONDE KUNST

„Over smaak valt niet te twisten", is een oud gezegde, dat veel waarheid bevat. Immers, er zijn weinig dingen zóó persoonlijk als de smaak, vooral wanneer het kunstzaken betreft. Want wat de een in verrukking bewondert, laat den ander koud en zegt hem niets, en omgekeerd. Dat is nu eenmaal zoo, het was vroeger niet anders, het is altijd zoo geweest en zal wel eeuwig zoo blijven. Maar „smaak" zelf, die moet er zijn. Deze was er vroeger over het algemeen wel. Of hij er tegenwoordig nog algemeen is, valt zeer te betwijfelen. Eerder is het aanwezig zijn van „smaak", zij het een nog zoo persoonlijke, in dezen tijd een uitzondering en is de wansmaak regel.

Zelfs bij de allereenvoudigsten was er vroeger een zekere mate van smaak, als vanzelfsprekend en natuurlijk, aanwezig. Hun dagelijksche leven, hun behuizing, hun gebruiks- en soms nog min of meer primitieve versieringsvoorwerpen getuigden er van. Bij den een was de smaak wat meer ontwikkeld, wat verfijnder dan bij den ander. Ook persoonlijke opvattingen kwamen al vroeg voor. Doch wansmaak behoorde tot de uitzonderingen. Alle gebruiks- en kunstvoorwerpen uit vroeger tijden, zelfs al lang vóór den Romeinschen tijd, waren, hoe verschillend van stijl en opvatting ook, zeer doelmatig en smaakvol uitgevoerd. Dat kwam voor een niet gering deel omdat men er vroeger minder toe kwam, overbodige dingen te maken, dingen waar men geen behoefte aan had. Over het algemeen ontwikkelde het kunstvoorwerp zich uit het gebruiksvoorwerp en veelal waren gebruiksvoorwerpen gelijk kunstvoorwerpen. De ontwikkeling was in ieder geval een logische, natuurlijke. Indien men er bijvoorbeeld door toenemenden rijkdom toe kwam de gebruiksvoorwerpen steeds fraaier en kunstzinniger te doen uitvoeren, dan behoedde het natuurlijke smaakgevoel voor overdrijving, zelfs waar door zeer kostbare uitvoering de oorspronkelijke bedoeling als „gebruiksvoorwerp" langzamerhand meer op den achtergrond geraakte en het fraaiste en kostbaarste aardewerk alleen nog maar bij zeer bijzondere gelegenheden werd gebruikt.

In onzen tijd is dit alles heel anders, d.w.z. ongunstiger, geworden.

Waakte in het verleden het gildewezen streng tegen het vervaardigen van minderwaardige of smakelooze gebruiks- en kunstvoorwerpen, met de tengevolge van de doorvoering van het demo-liberale stelsel zich voltrekkende veranderingen in het maatschappelijke leven, die tot de opheffing van dit gildewezen leidden, was het hek van den dam en vielen in feite alle remmen weg. Plichten en verantwoording tegenover de volksgemeenschap en de kultuur werden niet meer gevoeld noch aanvaard. Eischen van vakmanschap en kunstzinnigheid werden niet meer gesteld. Het zorgzaam, liefdevol en gedegen vervaardigde gebruiks- of kunstvoorwerp kon niet zoo goedkoop en snel worden afgeleverd als de massaprodukten der industrie. Dat deze laatste in vele opzichten zeer minderwaardig waren en bovendien nog steeds, tengevolge van den onderlingen concurrentiestrijd in de industrie, van slechter gehalte werden, deed minder terzake. De goedkoopte vergoedde veel en het laatste wantrouwen werd dan wel weggenomen door de grootsch opgezette reklamekampagnes. Deze laatste werden onder de toenemende verjoodsching van handel en industrie *hèt* middel om het publiek tot koopen te verleiden. Zij speelden het op den duur zelfs klaar, vraag te doen ontstaan naar dingen, waaraan eigenlijk absoluut geen behoefte bestond.

Evenwijdig aan deze ontwikkeling liep de ontwrichting van het onderling verband tusschen volk en kunstenaar in het burgerlijke tijdperk. De toenemende individualiseering en de groeiende invloed van het wereldjodendom — vooralsnog achter de schermen — ook op het kultureele leven van het volk, bewerkten een geleidelijk doorzettende ontaarding van de kunst, een losweking van den eigen aard en traditie, die tot gevolg hadden een verregaande vervreemding van volk en kunstenaar. Deze laatste werkte nu niet meer stimuleerend — ten goede — op den algemeenen smaak en het volk werd een gemakkelijke prooi van de beunhazerij. De vraag naar „luxe" nam daarenboven toe en werd nog kunstmatig opgezweept, zoodat slechts de kitschproduktie aan deze vraag kon beantwoorden, en dat was dan ook de bedoeling van de gewetenlooze geldwolven achter de schermen.

Bij de minderbedeelden ontbrak nu eenmaal het geld om de dingen, waaraan men meende behoefte te hebben, in goede kwaliteit en met kunstzinnige of ambachtelijke waarde aan te schaffen. Oppervlakkig en uiterlijk leek het kitschprodukt in sommige opzichten wel op het oude, goed verantwoorde gebruiks- of kunstvoorwerp; men nam genoegen met dezen schijn en zal er wel niet verder bij hebben nagedacht.

Werkelijk ongelooflijk snel, gezien den duizenden jaren durenden opbouw van de bestaande kultuur, werd op deze wijze in enkele tientallen van jaren de smaak van het volk totaal en grondig verknoeid. De schade, die aan de geestelijke gezondheid van het volk in deze luttele jaren is toegebracht, kan men moeilijk overschatten; zij overtreft wel de zwartste voorstellingen. De gewetenlooze elementen, die schuldig zijn aan deze fatale ontwikkeling hebben aan innerlijke kultuurwaarden meer vernietigd, dan ooit te

voren door oorlogsgeweld of anderszins aan uiterlijke geschieden kon. De wansmaak is op een wijze gemeengoed geworden, die nauwelijks iemand zich realiseeren kan. Het kitschgezwel is overal diep ingevreten, ons volkslichaam is er ernstig door aangetast. Het zal nog een zware, welhaast hopenloos lijkende taak zijn, het ook in dit opzicht weer gezond te maken. Er werd tot nog toe praktisch niet veel in deze richting gedaan, want wel nooit tevoren heeft de kitschproduktie zoo'n vlucht en uitbreiding kunnen nemen als in deze paar oorlogsjaren. Daar er steeds minder te koopen valt en alles schaarscher en schaarscher wordt, heeft de kitsch deze unieke gelegenheid om het jachtgebied enorm te vergrooten, ten volle uitgebuit.



De bewering, dat de kitsch algemeen verbreid is en er geen huis, geen woning of gebouw in Nederland bestaat, waar de kitsch niet op de een of andere manier is binnengedrongen, is heusch niet overdreven. Iedereen, die, gewapend met een klein beetje inzicht en kennis van zaken, eens zijn oogen de kost geeft en rond ziet in eigen omgeving of in die van anderen, zal versteld staan over het aantal wangedrochten en prullaria, die er dikwijls bijna ongemerkt zijn binnengedrongen. Zelfs bij hen, die prat gaan op hun „stijlvolle" woninginrichting zal men niet tevergeefsch rondzien. Want de kitsch gebruikt allerlei achterbaksche, slinksche en vooral onverwachte wegen om ergens vasten voet te krijgen. Er behoort werkelijk een meer dan gewone oplettendheid, neen, waakzaamheid toe, om dit monster te weren. Men zal dikwijls hard en genadeloos moeten optreden of ingrijpen, wat lang niet altijd zal meevallen. Niet alleen loopt men zelf licht de kans, rommel te koopen, doch ook anderen zullen alles in het werk stellen, wansmaakprodukten aan den man te brengen.

Als U op Uw verjaardag onrookbare sigaren krijgt (vroeger natuurlijk, het begrip „rookbaar" heeft sindsdien wel eenige wijziging ondergaan) dan kan men den gever nog wel straffen met hem er eentje te laten opsteken bij het geven. Maar als hij U een kitsch-aschbak geeft en het is iemand, die U te vriend moet houden, dan wordt het al beduidend moeilijker om hem passend aan het verstand te brengen, dat U op zulke geschenken niet gesteld is, want als U het geschenk niet gebruikt, wordt dat veelal als een beleediging opgevat. Als U het „per ongeluk" laat stuk vallen (als het geen „smeedwerk" is) dan wordt U dat ook kwalijk genomen, daar het dan blijkt, dat U de „kleine geschenken, die de vriendschap onderhouden" niet met de noodige zorg behandelt.

Trouwens, het kitsch-spook dreigt al bij het allereerste begin van een eigen thuis, n.l. bij het huwelijk. Vele familieleden, vrienden en kennissen willen het jonge paar met hun uitzet, bij de inrichting van hun woning behulpzaam zijn door iets te geven. Wat een prachtige gelegenheid is dat voor den wansmaak ! Er is van alles noodig en bijna van alles van dat „alles" is er ook kitsch. Als wij de eigenlijke meubels, waar eveneens heel wat nietswaardige rommel van te koop is, nog maar uitschakelen, dan blijven er toch massa's voorwerpen van meer of minder groote onontbeerlijkheid over, die men ten geschenke kan krijgen !

Wandversieringen in den vorm van schilderijen, etsen e.d. vormen al een heel dankbaar gebied voor de kitsch. Wat er op dit gebied aan den loopenden band wordt gefabriceerd en in den handel gebracht grenst aan het ongelooflijke. En hoeveel menschen kunnen hier het kaf van het koren scheiden ?

Moeilijker nog wordt het onderscheid voor den onontwikkelden leek op keramisch gebied, bijv. aardewerk, wandtegels en -borden. Een bloemvaasje uit een warenhuis, z.g. echt Goudsch plateel, van afschuwelijken vorm en dito beschildering, is gauw gegeven en even vlug in onnadenkende dankbaarheid aanvaard. Een bonbonnière, een gebak- of fruitschaal, een aschbakje, een bloem- of sierpotje, een gedenktegel of wandbord, een dierplastiekje enz. enz., allemaal prachtige kitschobjekten. En dan gebruiksvoorwerpen als boekensteunen, rookstandaards, schemerlampen, lektuurbakken, vloer- en tafelkleeden, theeserviezen, theelichtjes, krantenhangers, boekenleggers, teveel dingen om allemaal op te sommen, wat een mogelijkheden zitten daar niet in, om den argelooze kitsch in handen te stoppen.



Men zal inzien, dat het heusch zoo eenvoudig niet is, om een aanvang te maken met de bestrijding van dezen kitschpoliep. Maar gelukkig, eindelijk is men er dan toch mede begonnen, om metterdaad, dus niet in geschriften, doch in aanschouwelijken vorm, het kitsch-euvel aan de kaak te stellen.

Het Nederlandsch Kunsthuis aan het Rokin te Amsterdam heeft hiertoe het initiatief genomen, door een uitgebreide tentoonstelling te organiseeren, waarvan de titel, „Wansmaak en gezonde kunst", welsprekend genoeg is.

Het is een zeer gelukkige gedachte geweest, die hopelijk veel vruchten zal afwerpen, ofschoon hier uiteraard slechts sprake is van een allereersten aanvang. Het doel van deze tentoonstelling is, den bezoekers met eigen oogen het verschil tusschen kitsch, d.w.z. voortbrengselen van wansmaak, en de uitingen van gezond kunstzinnig streven te laten aanschouwen.

Bij het organiseeren van deze tentoonstelling moest men wel is waar dikwijls roeien met de riemen, die men had (daar de tijdsomstandigheden niet gunstig genoeg zijn, om van alles voldoende voorbeelden te verzamelen), doch de leiding van het Nederlandsch Kunsthuis is er voortreffelijk in geslaagd, alles tot een overtuigend geheel aaneen te smeden. Een geheel, dat zijn voorlichtende en opvoedende uitwerking op de bezoekers zeker niet zal missen.

Het is echter wenschelijk, en de leiding van het Nederlandsch Kunsthuis streeft hier ook naar, om de tentoonstelling nog verdere uitbreiding en aanvulling te geven. Voorts is het noodzakelijk, in andere plaatsen van het land soortgelijke tentoonstellingen in te richten en deze vooral ook te doen bezoeken door schoolkinderen onder des-

kundige leiding. Vooral voor de leerlingen van de middelbare scholen zal een excursie naar „Wansmaak en gezonde kunst" zeer vruchtdragend en van groot belang voor hun kultureele vorming zijn.

De tentoonstelling is zeer overzichtelijk gerangschikt. Met opzet zijn kitschprodukten en uitingen van gezonde kunst naast en door elkaar gezet of gehangen. Slechts kaartjes met „goed" of „slecht" of, waar dienstig, met uitvoeriger kommentaar, zijn bij de voorwerpen gelegd.

In de benedenzalen vindt men hoofdzakelijk toegepaste kunst en gebruiksvoorwerpen als zooeven opgesomd. Boven is de ruimte geheel gevuld met schilderijen, van wansmaak of van gezonde opvattingen getuigend.

Bij het binnentreden valt het oog allereerst op enkele scheepsmodellen, bij ons zeevarend volk nog steeds een bij uitstek geliefd versieringsobjekt, tevens echter een objekt, waarbij ergerlijke beunhazerij hoogtij viert. Bij de illustraties (zie blz. 262) vindt men een foto (afb. 1) waarop de tegenstelling goed uitkomt. Het model boven getuigt van gedegen vakkennis, liefdevolle overgave en begrip voor het oude schip en zijn karakteristieke bijzonderheden van vorm, bouw en détail van loopend en staand want, een 17e eeuwsch koopvaardijschip, tot in de kleinste kleinigheden technisch verantwoord en nauwgezet afgewerkt, een prachtig scheepje. Wat een heerlijk bezit moet zooiets niet zijn en wat een groote voldoening ook voor den maker, zulk een gedegen werkstuk te hebben volbracht!

Ziet men daaronder dan het plompe, prullerige misbaksel, dat ook heusch voor een „scheepsmodel" beoogt door te gaan en grif voor 85 gulden gekocht wordt, dan behoeven niet veel woorden vuil gemaakt te worden, om zooiets te hekelen en aan den schandpaal te kluisteren. Hier is alleen maar sprake van ergerlijk, gewetenloos winstbejag; het hout zou nuttiger besteed zijn, zelfs als er de kachel mee was aangemaakt. Het toppunt is wel, dat de hijschblokken (katrollen) hier gesuggereerd worden door . . . gewone houten kralen, die dan zouden moeten dienen om de zeilen af en aan te slaan!!! Afijn, laten we er maar over zwijgen, anders loopt ons het gal van ergernis nu al over, terwijl er nog zoo veel is op deze tentoonstelling waarover men zich zal kunnen ergeren. Want het oog valt meteen alweer op een anderen vorm van boerenbedrog. Het betreft een plastiekje, een soort van steigerend paard met een staart van echt touw (geen papiertouw) en in een stijl vervaardigd, die het midden houdt tusschen dien van Archipenko en Pechstein. Zoo op het oog lijkt het uit een edelen houtsoort vervaardigd, doch een kleine beschadiging toont aan, dat de kooper van dit produkt zijn goede geld heeft uitgegeven voor een nietswaardig, ordinair gipsafgietsel, zooals er duizenden worden vervaardigd en dat zijn afkomst tracht te verbergen door zich achter een bedriegelijke houtkleur te verbergen! Als de werkelijkheid er niet vanaf kan, dan de schijn maar!

Doch gaan we verder: in de aschbakkenwereld valt ook nog wel het een en ander te beleven, dat toont ons afb. 2, waar twee wangedrochten een goed en met kennis van materiaal vervaardigden rookstandaard trachten dood te drukken, hetgeen toch niet gelukken zal, daar ze veel te prullerig in elkaar zitten. Het is moeilijk uit te maken, welke van de twee het leelijkst is, het linksche, een bandijzerprodukt, dat met een koudbeitel werd bewerkt, of het rechtsche, een potsierlijke kombinatie van een aschbak en een lektuurbak. Hoe logisch en organisch goed en evenwichtig gevormd steekt daarbij de eenvoudige smeedijzeren standaard in het midden af, die toch heusch niet de pretentie heeft, een uitgesproken kunstwerk te zijn.

Onder de schemerlampen vindt men ook rare kostgangers, die als afschrikwekkende voorbeelden kunnen fungeeren. Dat toont ons afb. 3. Het linksche kitschprodukt is z.g. „edelkitsch" in den „hoefijzerstijl". Deze stijl onderscheidt zich van andere kitschstijlen door een overmatig gebruik van hoefijzers. Hier was het niet mogelijk er meer dan één te gebruiken, doch andere voorbeelden op de tentoonstelling bezitten er wel drie of meer! Het bandijzer is werkelijk in een artistieke „krul" gesmeed (met de knijptang); levensgevaarlijk is hier de onbeschermde z.g. fitting waar het gloeilampje in is bevestigd en die bij ingeschakelde verlichting onder stroom staat!

Hoe aandoenlijk zit het, helaas wat vies geverfde (maar dat ziet U op de foto gelukkig niet) ventje daar onder dien lantaarnpaal een boek te lezen! Zelfs zijn schooltasch is niet vergeten, evenmin als het hekje en het groene gras. Welk een uitzonderlijk smaakvol sieraad voor Uw schemerhoekje!

Om van onze ergernis te bekomen hangt gelukkig in het midden een voorbeeld van een goede schemerlamp, waarvoor we ons tenminste niet behoeven te schamen, indien zij in de kamer hangt, en die heusch niet veel duurder is dan de andere.

De tegeltjeskultuur geeft tegenwoordig een massa van gezonden, nuttigen arbeid schuwende menschen gelegenheid, een ruim inkomen te verdienen met het belachelijk maken van de Nederlandsche kunst. Walt Disney ligt de meesten blijkbaar nog zwaar op de maag, evenals de „koningin van den vrede, b.v.o." (zie afb. 4). We kunnen ons levendig voorstellen, wat er van „je maintiendrai" terecht zal komen met zulke wrakke en gammele schepen als op de middelste geklodderd! Hoe stijlvol doen daartegenover de tegels in de onderste rij aan, die met goede heraldische kennis, artistiek inzicht en gevoel voor dekoratieve styleering werden ontworpen en uitgevoerd!



Op den beganen grond van de tentoonstelling is nog veel meer afschuwelijks en, gelukkig, ook nog goeds en voortreffelijks te zien, maar de schilderijenafdeeling boven eischt ook nog even de aandacht op.

Hier is het domein van den „loopende band", het kitschterrein bij uitnemendheid. Het schilderij, echt olieverf op echt doek, als 't U blieft meneer! En duur, want kitsch moet betaald worden en goed ook (de ware kunstenaar kan desnoods wel honger lijden, dan ontstaan immers de grootste kunstwerken, naar men wel eens zegt!). Twee voor-

beelden van verschillende kitschstijlen zijn afgebeeld. Afb. 5 is in de „klodderstijl" uitgevoerd. Het is een treffend voorbeeld van het kunnen van den vervaardiger-beunhaas. Bewondert U niet, de wijze waarop de architektonische schoonheid van de brug werd weergegeven, de zeer uitzonderlijke perspektief van den wallekant en de gevoelvolle detailleering van de steenen van den brug en de blaadjes van de boomen?

Afb. 6 is een kitschschilderij, in den „tamponeerstijl" uitgevoerd, het is een zeer bijzonder „heidelandschap", een kruising tusschen een heidegezicht en een polder- en plassenlandschap. „Heipolderplas" of „Polderplassenhei" zouden zeer suggestieve namen zijn voor deze kitschschepping. Deze techniek van tamponeeren leent zich bijzonder voor huis-, deuren- en ramenschilders, die tegenwoordig soms over veel vrijen tijd beschikken (voor zoover zij zich aan produktieven arbeid konden onttrekken) en nu toch leven moeten en daarom maar deze kitsch de wereld inschoppen. Door middel van een breede kwast met verschillende kleuren groen worden hier boomen en gras afgebeeld en wordt in recordtijd een landschap in elkaar gedraaid.

Er hangt in het Kunsthuis natuurlijk niet alleen kitsch, er is voor afwisseling gezorgd, het zou anders niet uit te houden zijn. Er is ook een verzameling goede en niet dure gezonde, eerlijke kunst bijeengebracht en als tegenstelling dikwijls tegenover of naast een kitschprodukt gehangen. Tot slot geeft dan afb. 7 een smaakvol hoekje van de tentoonstelling, hier eens zonder kitsch, met een kernachtige spreuk: „Eén goed schilderij is waardevoller dan een wand vol slechte".

Dergelijke spreuken zijn op zeer gelukkige wijze door de geheele tentoonstelling gevlochten.

Voor hen, wier beurs niet toelaat om een goed origineel kunstwerk aan te koopen, zijn prachtige reprodukties aanwezig. De stand der huidige reproduktietechniek maakt het mogelijk van alle oude en moderne kunstwerken zulke mooie reprodukties te doen vervaardigen, dat men ze nauwelijks van de origineele doeken kan onderscheiden. Men behoeft dan zijn smaak geen geweld aan te doen, zooals met kitschrommel; een andere spreuk op de tentoonstelling zegt dan ook: „Laat Uw woning de spiegel zijn van Uw smaak!" En wel niemand zal graag willen, dat dit spiegelbeeld een wansmaak zou verraden.

Deze tentoonstelling leert, dat men met evenveel kosten als men voor kitschrommel zou besteden, zijn huis ook met gezonde, smaakvolle kunst- en gebruiksvoorwerpen, schilderijen of reprodukties kan inrichten. Mocht het er dan eens wat minder vol zijn, dan zal dat zeker geen schade doen aan de gezelligheid: Uw huis behoeft geen bazar te gelijken.

Eindigen wij dit artikel met den wensch uit te spreken, die in de volgende, op de tentoonstelling aangebrachte spreuk geformuleerd wordt:

„Ontwikkelt Uw smaak en kunstgevoel, koopt met overleg de versierende elementen voor Uw woning, ge maakt daardoor Uw leven en dat van Uw huisgenooten rijker aan inhoud."

MR A. L. TROMP

DE SCHOONHEID DER VERTEN

Nergens komt in de reëele natuur een schoonheidsbeginsel tot geheele verwezenlijking. Door het dooreen en tegeneen van de realiteit, zooals zij is opgebouwd uit vele ongelijke principes, heeft noodzakelijkerwijze onderlinge aantasting en inbreuk plaats. Ook behoort het misschien tot den opzet dezer wereld, dat nimmer een bouwplan der schepping simultaan zijn totale verwezenlijking vindt. Eerst in den afloop van het tijdelijk gebeuren zullen alle facetten van een ontwikkelingsmogelijkheid beurt voor beurt in het licht der voltooiing kunnen flonkeren.

Gelet op de oogenblikkelijke onvolkomenheid aller dingen spreekt men dan ook van de onvolmaaktheid van al het geschapene. Dit wekt den onwil op der menschen, die — zelve dragers van een bepaald verwerkelijkingsprincipe — vervuld zijn van een hunkering naar voltooiing. Dit is de bron van het kunstenaarschap. Werkelijkheidstendensen, die in het leven van allen dag doorloopend elkander havenen, nimmer de voor volle ontplooiing benoodigde ruimte voor zich ongestoord alleen zullen hebben en . . . . nimmer in zuiveren eenvoud bestaan, vinden een voedingsbodem in het begenadigde brein van menschenkinderen.

Ontvankelijkheid en een hartstochtelijke begeerte naar harmonie ontdoet hen hier van al wat van vreemde herkomst is, om hen in volle ongereptheid een aanzijn te geven in een in vrijheid samenvoegend voorstellingsvermogen. De projectie van het aldus geschapen voorstellingsbeeld in de materie is het — ook immer nog met laatste onvolmaaktheid kampend — kunstwerk.

Elk mensch is in diepste wezen kunstenaar. Als bewust creatuur met herscheppend vermogen leeft de goddelijke vonk in allen. In heel ons streven, ons ondernemen, onze politieke en militaire uiteenzettingen openbaart zich de wil tot verwezenlijking van een leven naar bepaalden stijl. Slechts den kunstenaar echter is het om het zuiver stellen van dien stijl alléén te doen. Hij stelt zich daarmee buiten het practische leven en registreert als 't ware Gods wrochten in de absoluutheid zijner verschijningen.

Steeds blijft dit een aarzelen en tasten. Bijna nooit is de schoonheid — de volkomenheid van een stijlprincipe —, welke in de natuur bereikt wordt, van die volmaaktheid, dat haar klaarheid zich in heel de gestalte manifesteert. Het vrije combinatievermogen van den kunstenaar is er toe noodig om ook tot in de laatste deelen de eenheid der conceptie te integreeren. Niet — als wel van de oude

Grieksche meesters verteld wordt — dat zij hun ideaalfiguren samenlazen uit brokstukken van diverse menschenmodellen. Door aaneenvoeging wordt nimmer een totaliteit verkregen. Hiervoor is de drift tot gestalte vereischt, die in den gloed van haar voortbrengen de slakken verteert en het geheel tot in de uithoeken van een en dezelfden levensadem vervult. Hiertoe is abstractie noodzakelijk van alles wat stoort in de eenheid van het natuurlijk bereikbare. In grandiooze, de details negeerende visie moet de norm van het geschapene worden gevat.

Vandaar deze hang naar den schemer en ook tot den wijn, dien we bij bijna alle kunstenaars ontmoeten. Door de omfloersing, hetzij van het object, hetzij van het eigen zintuig, doet zich het beeld voor in zijn groote samenhangen. De afleidende, naar elders wijzende bijzonderheden vervagen. Als in Gods brein geschapen doemt de gestalte voor het geestesoog op. Tastend speurt het het wezen aller vormen, tot in met de begripsvorming wedijverende klaarheid het wetend schouwt. Een vormenweten; geen door in woorden denken geconstrueerd begrip.

Wat hier, voor den kunstenaar, als 't ware hoort tot het dagelijks wederkeerende van zijn arbeidsproces, beleven allen in meerdere of mindere mate. De wazige verten, het nevelomhangen gebergte, de zich in het verleden verliezende gestalten en gebeurtenissen, het omhulde lichaam, de nog ongevormde jeugd, dit alles zijn voor ons met het aureool der illusie omstraalde voorstellingen, welke eerst door benadering, het heden of de actualiteit van het leven hun glorie verliezen. In de hardheid dezer confrontatie zullen zij zich al dan niet staande houden, met alle daarbij onvermijdelijke tekortkomingen. Daar worden zij getoetst op hun werkelijke waarde.

De schoonheid van het verre is ons wenschbeeld naar harmonie. Zij ontstaat slechts door het ongewisse, dat door onze hoop op een slagen, dat niet van deze wereld is, wordt gevuld.

J. C. PLATE

„JEUGD DRAAGT VOOR"

De Nederlandsche Omroep voelt het als zijn plicht zich in te zetten voor het verheffen en veredelen van den volkssmaak. Een zeer werkzaam middel hiertoe is zeker gelegen in het streven de jeugd er door opvoeding toe te brengen meer aandacht te gaan besteden aan de eigen taal en de eigen dichtkunst.

Er zijn volken, die een veel inniger contact met hun dichters hebben dan de Noord-Nederlanders. Vergelijken wij onszelf b.v. met de Vlamingen of met de Duitschers, dan valt het op, dat zoowel Vlamingen als Duitschers over het algemeen hun groote dichters veel beter kennen dan de doorsnee Nederlander de groote Nederlandsche dichters kent en waardeert. De oorzaak van dit verschijnsel moet gezocht worden in de omstandigheid, dat de algeheele geest van nationale verslapping en vervlakking, welke zich in het bijzonder van de Nederlanders in de laatste decennia meester heeft gemaakt, mede bewerkstelligd heeft een geringe belangstelling van ons volk voor de voortbrengselen van de eigen kultuur; bovendien ook in het feit, dat de vervlakking en vermaterialiseering, de vergroving en verzieking van ons geheele openbare leven iets zoo subtiels en innigs, als dichtkunst en poëzie ten slotte zijn, op den achtergrond drukte.

De Nederlandsche Omroep heeft nu getracht door het organiseeren van een voordrachtscursus voor jongens en meisjes op tweeledige wijze hierin verbetering te brengen.

Allereerst en voornamelijk streefde hij er naar door middel van dezen cursus de belangstelling voor onze vaderlandsche taal- en dichtkunst op te wekken, onze jeugd te doordringen van de waarde, de schoonheid en den rijkdom der moedertaal. Bovendien trachtte hij deze jeugd iets van het wezen der dicht- en voordrachtskunst te openbaren en haar de allereerste grondbeginselen dier kunsten bij te brengen.

Aan meer kon de Omroep uiteraard niet toekomen, gezien den beperkten tijd, welke aan deze uitzendingen kon worden besteed. Maar in ieder geval hoopte hij een kleine bijdrage te leveren tot de muzische opvoeding van onze jeugd, vooral ook omdat hij de jongeren tot zelfwerkzaamheid op het gebied der dicht- en voordrachtskunst hoopte te kunnen stimuleeren.

Men liet het immers niet bij het laten luisteren naar de cursus-uitzendingen alleen, doch wekte de deelnemers en deelneemsters aan dien cursus tevens op mede te doen aan de door den Nederlandschen Omroep georganiseerde provinciale- en landelijke voordrachtwedstrijden; m. a. w.: men moedigde de jongelui aan daadwerkelijk gedichten voor te dragen. De opzet hiervan was dat de voordrachtskunst door de jongelui meer beoefend zou worden, niet alleen voor hun eigen plezier, maar ook opdat door middel

van deze voordrachten de volksche dichtkunst in vele levenskernen onzer volksgemeenschap, op school, op kultureele ontspanningsavonden, in de kringen van arbeidsdienst en jeugdstorm, door deze jongelui zèlf zou worden uitgedragen.

Was het eerste doel dus om in algemeenen zin belangstelling te wekken en liefde te kweeken voor dicht- en voordrachtskunst, daarnaast wilde men door middel van dezen cursus en van de er aan verbonden wedstrijden de meestbegaafden leeren kennen, om hen daadwerkelijk vooruit te helpen.

Zoo werden acht jongelui, die bij de voordrachtwedstrijden in 1942 prijzen op den eindwedstrijd behaald hadden, door den Omroep op zijn kosten opgeleid in een specialen halfjaarlijkschen leergang, en juist voor eenige weken werden zij als medewerkers van den Nederlandschen Omroep geëngageerd en ingeschakeld in het bedrijf.

Door pers en radio werd de Nederlandsche jeugd begin 1942 opgeroepen om deel te nemen aan den Radiodichtcursus. Het resultaat overtrof alle verwachtingen. Een kleine 1500 jongelui tusschen de 14 en 22 jaar vroeg om nadere inlichtingen. Van deze bijna 1500 geïnteresseerden deden er 120, dit is 8 %, mee aan de wedstrijden, welke in aansluiting op den dichtcursus in het voorjaar 1942 georganiseerd werden te Zwolle, Eindhoven, Den Haag en Hilversum. Van deze 120 jongelui werden er tenslotte 26 door den Omroep uitgenoodigd aan den landelijken eindwedstrijd deel te nemen.

Opvallend was, dat de vrouwelijke jeugd in de meerderheid was, het aantal deelneemsters verhield zich tot dat der deelnemers als 7 : 5. Nog opmerkelijker was, dat de meisjes kennelijk meer talent tot voordragen bleken te bezitten dan de jongens, want op den eindwedstrijd was de verhouding zelfs 9 : 4.

De cursus zelf bestond hierin, dat de in een brochure opgenomen, met de meeste zorg uitgekozen, gedichten in den loop der acht uitzendingen uitvoerig behandeld werden. Een aantal willekeurige jongelui verzamelden zich daartoe in één der studio's en iedere week werd dan één bepaald gedicht uit het boekje behandeld, d. w. z. de jongelui droegen om beurten gedeelten uit het gedicht voor en door den cursusleider werden zij dan op de diverse bijzonderheden, het gedicht en hun voordracht betreffende, opmerkzaam gemaakt. Hierbij werd er naar gestreefd de opmerkingen zoodanig in te kleeden, dat het gros der jongelui, dat thuis naar deze les zat te luisteren, er ook zijn voordeel mee kon doen.

Wat nu het peil der voordrachten betreft: in het bijzonder werd men getroffen door het meestal zuivere begrip en het zuivere aanvoelen van de voorgedragen gedichten. Valsch pathos of wanbegrip bleven tot hooge uitzonderingen beperkt. Eenvoud en waarachtigheid paarden zich dikwijls aan een innerlijk vuur. Natuurlijk was dictie en uitdrukkingsvermogen bij de meesten nog gebrekkig en voor veel verbetering vatbaar; echter, de basis die voor het uitdragen van dichtkunst onontbeerlijk is, een zuiver en eerlijk gevoel en een juist begrip van het dichtwerk, was veelal aanwezig.

Interessant is wellicht ook te vermelden uit welke kringen de deelnemers(sters) aan den cursus zich recruteerden. Het waren voornamelijk meer ontwikkelden (leerlingen Mulo, H.B.S., Gymnasium enz.) en wel uit middelgroote en groote provincieplaatsen en uit de groote steden. Echte plattelanders en arbeiderskinderen met uitsluitend lagere-schoolopleiding deden zelden mee. Door speciale streektaalvoordrachten hoopt de Nederlandsche Omroep althans bij de plattelandsjeugd meer belangstelling te wekken. Voor de Nationale Jeugdstorm ligt op dit gebied ten opzichte van het arbeiderskind nog een schoone taak.

Tenslotte nog iets over de voorkeur, die de jongelui toonden in de keuze hunner voordrachten. Deze gaat nog kennelijk uit naar de epigonen van het burgerlijke tijdperk in het eerste kwartaal onzer eeuw. Reeds de tachtigers zijn niet meer in trek, evenmin als de klassieken, de romantici, de middeleeuwers. Helaas mogen ook de Vlamingen zich slechts in een geringe belangstelling verheugen; merkwaardigerwijze is het met de Zuid-Afrikaners iets beter gesteld. Aan de „modernen" als Marsman, Slauerhof, om niet te spreken van de dichters van den laatsten tijd als Truus Gerhardt, Eekhout, Kettmann enz., zijn er nog maar weinigen toe. Dichters worden pas gekend en voorgedragen als zij in bloemlezingen staan en liefst dan nog in op school gebruikte leesboeken, die helaas altijd een 20 tot 30 jaar bij de letterkunde van den eigen tijd ten achter zijn. Hieruit valt wel voor een goed deel de zeer eenzijdige belangstelling voor de dichters uit den tijd tusschen 1900 en 1925 te verklaren; er kan een waardevolle vingerwijzing in liggen voor hen, die de samenstelling onzer toekomstige schoolboeken zullen kunnen beïnvloeden.

Onze jeugd verrast meestal door eerlijkheid en innerlijke gaafheid; een zekere onbedorvenheid en onbevangenheid is haar van nature eigen. Zij schijnt echter nog niet rijp voor den nieuwen tijd te zijn. Een strijdbaar, revolutionair élan ontbreekt meestal geheel. De voorkeur gaat dan ook veelal uit naar dat geslacht van gezapige, klein-Hollandsch-rustige aestheten van het burgerlijke tijdvak. Onze jeugd is kerngezond, maar slaapt nog steeds. Een strijdbaar geluid, om het even of dit strijdbare nu vóór of tegen ons is, behoort tot de zeldzaamheden en wanneer het al eens opklinkt, is het merkwaardigerwijze meestal niet zeer zuiver.

Het succes van het afgeloopen jaar deed den Nederlandschen Omroep besluiten het experiment dit jaar te herhalen. Het aantal deelnemers aan dezen tweeden cursus „Jeugd draagt voor" is bijna verdrievoudigd. Door papierschaarschte konden niet meer dan 3850 boekjes ter beschikking worden gesteld, enkele honderden aanvragers moesten teleurgesteld worden.

Ofschoon de definitieve getallen nog niet bekend zijn, ziet het er naar uit, dat de deelname aan de wedstrijden — ook naar verhouding — nog grooter zal zijn dan verleden jaar.

De landelijke eindwedstrijd van den cursus zal op den 3den Juni (Hemelvaartsdag) te Hilversum worden gehouden.



E. N. VAN ZUTPHEN LANDSCHAP



LEENDERT VAN DER VLIST — DOODE ZWAAN

A. G. LUTTGE DEETMAN — LIGGEND MEISJE

TOONEELBESPREKING

„WAAR TWEE KIJVEN . ."

DOOR WOUTER WEERSMA

„Waar twee kijven . . . . . hebben twee schuld", zegt het oude spreekwoord. Het is dit jaar twintig jaar geleden, dat er twee begonnen te kijven in het Nederlandsche tooneelleven. In 1923 werd opgericht de Bond van Nederlandsche Tooneelschrijvers — ter herdenking van dit 20-jarig jubileum heeft Aug. Heyting een bundel verzamelde tooneelstudies het licht doen zien — en sindsdien wordt er tusschen dezen bond en eenige tooneelcritici een onverkwikkelijke strijd gevoerd.

De Bond van Nederlandsche Tooneelschrijvers heeft er steeds op gehamerd, dat ons nationale tooneel zooveel mogelijk Nederlandsche stukken dient te spelen. Op het verweer van de critici (en de tooneeldirecties, die zich hier roerend eensgezind betoonen) dat de Nederlandsche stukken niet speelbaar of van een te laag gehalte zijn, betoogt de Bond, dat ook veel buitenlandsch werk aan deze euvelen lijdt. Zoowel het een als het ander is juist. Wanneer wij zien, welk materiaal de prijsvragen van de laatste jaren hebben opgeleverd en wat er door de tooneelgezelschappen op het repertoire werd genomen, dan moeten wij toch tot de conclusie komen, dat de tooneelschrijfkunst in Nederland nog maar in de kinderschoenen staat. Stukken van beteekenis, die ons menschen van formaat op de planken lieten zien, kwamen niet voor. Het waren vrijwel zonder uitzondering meer of minder amusante blijspelletjes, meestal met kluchtige effecten, of driehoekgevalletjes, griezel-historietjes e.d.

Doch wat er werd geïmporteerd, was dat dan allemaal van groote allure? Niemand zal dit durven beweren en het verwijt van den Bond, dat de critiek dit alles prijst enkel en alleen omdat het van over de grens komt, is dan ook niet zonder grond.

De Bond propageert het versdrama, de critiek en de directies willen hier niet aan. Weer hebben beide partijen gelijk. Inderdaad zal ons tooneel, wil het zijn kultureele taak vervullen, onze dichters te hulp moeten roepen. Maar hoeveel van onze regisseurs en onze acteurs kunnen het vers-drama behoorlijk tot leven brengen?

De critici en de tooneeldirecties beweren, dat het publiek geen versdrama's lust; dat het alleen maar amusement verlangt, waartegenover de Bond stelt, dat het publiek dient te worden opgevoed. Het wordt wat eentonig, maar weer hebben beiden gelijk en zij zijn dan ook allebei in staat voor hun beweringen bewijzen aan te voeren.

Dit zijn in het kort de hoofdmomenten uit den strijd, die helaas door een persoonlijk element vertroebeld werd. Scheldpartijtjes en verdachtmakingen werden in beide kampen gelijkelijk benut en daardoor werd de sfeer zoo onzuiver, dat men a priori elk argument van den tegenstander als ingegeven door eigenbelang of door haatgevoelens beschouwde.

De strijd tusschen Bond en critiek is geworden tot een strijd om de figuur Heyting. Deze heeft, eerst als secretaris, later als voorzitter, zich met den Bond vereenzelvigd; omgekeerd hebben zijn bestrijders in hem het proto-type van den Nederlandschen tooneelschrijver gezien.

Het valt niet te ontkennen, dat Heyting een militante figuur is, die op velen zelfs den indruk van een querulant heeft gemaakt. Altijd en overal heeft hij op de bres gestaan voor de belangen van den Bond en zijn leden. Dat hij daarmee tevens zijn eigen belang diende, kan men hem tenslotte niet euvel duiden. Anders wordt het echter, wanneer hij in zijn begrijpelijke spijtigheid, dat hij nooit gespeeld wordt, zich laat verleiden tot Don Quichotterie. In zijn apologetische geschriften tracht hij steeds zijn „tegenstanders", n.l. de tooneeldirecties en de critici te overtuigen van de waarde van zijn werk en dat van zijn medeleden. Ook als de betreffende stukken nooit zijn opgevoerd, geeft hij de critici vegen uit de pan, die niet bepaald in staat zijn geweest de verhouding te verbeteren. Maar al te vaak maakt hij verder propaganda met beoordeelingen van zijn werk door onbekenden, die zich bovendien niet steeds bepalen tot „zakelijke" bespreking, maar zich meermalen overgeven aan loftuitingen, die heel sterk naar ophemelarij en vleierij zweemen.

Een enkel voorbeeld zij hier vermeld. Den laatsten tijd wordt door Heyting steeds een Vlaamsche paladijn, Jef van Eyck, in het geding gebracht, die een aantal „studies" schreef over Heyting's drama's. Heyting kondigt hem aan als den „begaafden Antwerpschen dichter" en ik wil dit op zijn gezag gaarne aannemen, maar van zijn critischen zin krijg ik toch geen hoogen dunk, wanneer ik lees in de „studie" over „Simson en Dalila", dat hij toch zoo verrukt is over den volgenden zin: „Is niet Simson Uw bruidegom, sprak ik, haar leggend in beide mijn armen."

Hij schrijft hierover: „Wie ziet er in zijn verbeelding niet de geweldige gestalte van den reus Simson voor zich opdoemen, *leggend* (wat een naïeve teederheid schuilt er in dit woord) zijn tengere bruid in beide zijn staalsterke, gespierde armen?" Welnu, mijn verbeelding schiet zeker te kort, want ik zie alleen maar het valsche beeld van dit „leggend", dat hier in de beteekenis van „nemend" is gebruikt. Het lijkt mij inderdaad „naïef", want iets in je eigen armen leggen komt mij als een onmogelijkheid voor.

Het zou mij te ver voeren, hier nog tal van dergelijke bewijzen voor gebrek aan critischen zin aan te voeren. Ook deze heer Jef van Eyck doet herhaalde malen uitvallen naar de critici, die bij mijn weten nog nooit dit stuk hebben afgekraakt.

Gebrek aan critischen zin en aan zelfcontrôle zijn ook juist de hoofdfouten van Heyting zelf. In een artikel over „Harald de Skalde" schrijft Heyting, dat men zich verwonderd heeft over den plotselingen ommekeer van een der vrouwelijke personages in zijn stuk. Zijn antwoord daarop luidt: „Een tooneelschrijver kan niet als een romanschrijver alles verduidelijken, wat er in een persoon omgaat, spel en toeschouwer moeten meewerken." Dat is natuurlijk juist in zooverre, dat juist een tooneelschrijver het moeilijker heeft dan een romanschrijver, maar dat hij niet den plicht zou hebben een omkeer voor te bereiden en aannemelijk te maken, is onzin.

Uit een dergelijk staaltje blijkt dat Heyting lijdt aan een tekort aan zelfcritiek en een vooringenomenheid, die hem veel schade heeft gedaan.

Ook allerlei andere factoren hebben een rol gespeeld bij den weerstand, dien deze figuur heeft ondervonden. Zoo is zijn spelling zeer uitzonderlijk, een op de phonetiek georiënteerd schrift. Verder was het feit, dat hij naast den Bond ook nog de Uitgeverij „Trifos" als een „neutraal" lichaam voorstelt — en ik geloof heusch, dat dit niet uit berekening is, doch uit een soort naïviteit — evenmin in staat hem het respect te verschaffen in het kamp zijner tegenstanders, dat men noodig heeft om „au serieux" te worden genomen. En tenslotte is zijn wel wat sterk doorgevoerd purisme (inplaats van „interview" b.v. spreekt hij van „entergesprek") ook niet bevorderlijk geweest voor het versterken van zijn autoriteit.

Het heeft niet in mijn bedoeling gelegen, Heyting aan te vallen en te kleineeren. Integendeel, ik heb alle bewondering voor zijn eruditie, voor zijn dichter-vakmanschap en voor zijn ongelooflijke werkkracht. Alleen al zijn ontegenzeggelijke verdienste voor de herleving van Vondel (speciaal zijn initiatief voor de opvoering van Lucifer) en zijn pogingen voor het „eerherstel" van Bilderdijk, geven hem recht op onze achting. Doch de waarheid gebiedt ook op zijn tekortkomingen (les défauts de ses qualités) te wijzen.

Het leek mij gewenscht, dat dit alles eens duidelijk gezegd werd, omdat de Nederlandsche tooneelschrijfkunst, die nog allen steun zoo noodig heeft, verlost moet worden van het odium, dat op den Bond rust. De Bond zal goed doen niet langer met verwijten aan tooneeldirecties en critici de stemming te bederven. Laat de Bond liever ruiterlijk bekennen, dat er veel middelmatigs (om het maar eens zacht uit te drukken) schuilt onder het werk van zijn leden. Hij ga rustig voort zijn leden in de gelegenheid te stellen hun werk opgevoerd of voorgedragen te krijgen. Misschien behoort een proeftooneel met steun van de Kultuurkamer niet meer tot de onmogelijkheden binnen afzienbaren tijd. Ook zou het nuttig zijn, dat het werk der leden in eigen kring critisch besproken werd. Hoe het ook zij, in ieder geval geen gekijf meer. Voor de tooneeldirecties en de critici gelde hetzelfde. Ook zij hebben de goede zaak — n.l. een bloeiende Nederlandsche tooneelschrijfkunst — daarmee geen stap vooruit geholpen.

Het laatste stuk van Nederlandsche hand, dat dezer dagen zijn première beleefde, heet: „Er viel een ster". Welnu, ik heb deze ster zien vallen en dus mag ik een wensch doen. Ik wensch dan, dat alle Nederlandsche dichters („dichter" in den ruimsten zin) zich in dezen tijd van papierschaarschte en van goede kansen voor het Nederlandsche stuk, tot het tooneel zullen bekeeren. Er moet versch bloed komen, de Nederlandsche tooneelschrijvers hebben hard aanvulling noodig.

In onze historie — doch evenzeer in het heden — liggen de onderwerpen voor sterke dramatische scheppingen voor het grijpen. Stof is er in overvloed. Men bepale zich niet tot het meer of minder handig ineenknutselen van scène's en voorvallen; men zij niet tevreden met een „verbindende" dialoog of met het opstellen van enkele losse tafereelen als een portrettengalerij. Het is de tragiek in botsing en conflict, die tot uitbeelding dient te worden gebracht; het is de overwinning of de ondergang, die wij verbeeld willen zien. Dichters van Nederland, grijpt de kansen, die het tooneel U biedt. Ons volk is in nood, het is verdeeld in twee kijvende kampen, geeft het 't geestelijk voedsel, dat 't zoo noodig heeft. Juist het tooneel is, meer dan welke andere kunst ook, in staat dat voedsel te verschaffen.



MUZIEK LEVEN



BIJ DE AANSTAANDE VERTOONING VAN DEN „ORPHEUS" DOOR DE DUITSCHE OPERA

DOOR JKVR. H. VAN LENNEP

Van zijn opera *Orpheus* heeft Gluck twee verschillende versies achtergelaten. De oorspronkelijke is een toonzetting van Ranieri da Calzabigi's textboek „Orfeo ed Euredice", waarin de mythe op meesterlijke wijze voor het opera-tooneel werd bewerkt. Calzabigi was een gestudeerd man, een fijn letterkundige, die te Parijs het eindeloos getwist had meegemaakt, dat daar al bijna een eeuw over de opera als tooneelvorm gaande was — een strijdvraag, die ten tijde van Lully o.a. door dichters als Boileau en La Fontaine was opgeworpen en die thans, in het midden der achttiende eeuw, haar hoogtepunt had bereikt in de geschriften dienaangaande van Rousseau en de Encyclopedisten. Onder den invloed hunner leerstellingen was Calzabigi's talent tot ontplooiing gekomen en na verscheidene waardevolle libretti ontstond zijn meesterstuk „Orfeo". Dat de hervorming, die hiermee de operamuziek onderging, in de eerste plaats aan Calzabigi's textboek was te danken, heeft Gluck uitdrukkelijk erkend. Maar wat zou er heden van Calzabigi's drama zijn overgebleven zonder de muziek van Gluck? De première vond in 1762 te Weenen in den Hofburg plaats met Calzabigi als regisseur. Gluck, die zich met de muzikale instudeering had belast, dirigeerde zelf. Het werk liet een diepen indruk na en ontving niet alleen in de muzikale salons, maar ook in de pers, geestdriftige loftuitingen. Van Weenen uit werd de opera in twaalf jaren tijds een Europeesch succes. Intusschen was de „Orfeo" in 1664 te Parijs in druk verschenen. Deze partituur, de z.g. Italiaansche versie, vertoont met het manuscript, waaruit Gluck de première dirigeerde — het bevindt zich in de Staatsbibliotheek te Weenen —, geringe afwijkingen: de opeenvolging der onderscheiden nummers is hier en daar gewijzigd, het werk is in drie in plaats van twee bedrijven ingedeeld. In 1774 ondernam Gluck een tweede bewerking van den Orpheus. Het geschiedde naar aanleiding van de opvoering te Parijs, waar reeds in het voorjaar van '74 zijn „Iphigénie en Aulide" triomfeerde. De vertaling van „Orfeo" had Gluck aan den handigen librettist Pierre Louis Moline toevertrouwd. De uitgave der Fransche versie, die nog in hetzelfde jaar volgde, geeft een uiterst gewichtige vervorming van het werk te zien. Hiertoe zag Gluck zich niet alleen door de vertaling genoopt. De titelrol was oorspronkelijk voor den beroemden alt-castraat Guadagni geschreven. Aangezien in den Parijschen operatroep geen castraat aanwezig was, moest de rol van Orpheus voor den hoogen tenor Legros worden omgewerkt, hetgeen ingrijpende veranderingen met zich bracht. Waar Gluck uit eigen aandrang reeds den wensch koesterde de stof van den „Orfeo" te verrijken, daar werd de omwerking der opera, hem te Parijs door de uiterlijke omstandigheden opgedrongen, een bezielde daad, die tot de volmaking van het werk leidde.

Voor een uitverkochte zaal was de eerste opvoering een onmiddellijk en uitbundig succes. De repetities, die Gluck met een nachtmuts op het hoofd zelf leidde, vormden reeds een ongemeene attractie voor componisten, dichters en hovelingen, die zich in het theater verdrongen om hem aan het werk te zien en na afloop telkens om de eer streden, den meester zijn rok en pruik aan te reiken. Rousseau, die zich het bezoeken van de opera schouderophalend had afgewend, sloeg geen enkele opvoering van „Orphée" over. „Je trouve que le chant lui sort de tous les pores", was zijn antwoord aan sommige tegenstanders, die Gluck een gebrek aan melodie verweten. Tot den luister der eerste Parijsche voorstellingen van den Orpheus droeg o.a. het optreden van Vestris bij, den „vader der balletkunst". Gedurende de revolutie en het keizerrijk heeft het werk zich op het Fransche repertoire met talrijke voorstellingen geregeld gehandhaafd. Een onderbreking volgde met den intocht der romantici Rossini, Auber en Meyerbeer, die ruim veertig jaar over Gluck zegevierden.

In zijn huidigen vorm vertoont de „Orpheus" een door Berlioz ontworpen compromis tusschen de Italiaansche en de Fransche versie, welke laatste in hoofdzaak ongeschonden is gebleven. Zij dient dan ook ongetwijfeld als de definitieve vorm te worden beschouwd, die Gluck aan den Orpheus doelbewust gegeven heeft. Met behoud van alle toevoegingen, waaraan de Fransche partituur haar monumentaal karakter dankt, werd de vertolking der titelrol aan de lage alt gerestitueerd. Zoodoende wordt de Orpheus-partij thans overal door een vrouw voorgedragen. Deze nieuwe traditie werd ingewijd door Pauline Viardot-Garcia ten tijde der Orpheus-voorstellingen, die in 1859 te Parijs onder oppertoezicht van Berlioz plaats vonden. Pauline Viardot was een dramatische sopraan, maar het uitzonderlijk toongebied van haar stem sloot ook het altregister in. Haar onvergetelijke creatie bekroonde op waardige wijze een carrière zonder weerga. De wederinlijving der altpartij in de Fransche partituur is een kunstwerk van geniale vindingrijkheid geweest. Het laat zich raden met welk een piëteit Berlioz deze hachelijke taak volbracht; tot zijn muzikaal dogma behoorde, sinds zijn jongelingsjaren, de vereering van Gluck. Berlioz' „oeuvre de mosaïste", zooals hij zijn bewerking noemde, is over de wereld gegaan. De text der Duitsche uitgave, die in 1866 tot stand kwam, steunt gedeeltelijk op reeds bestaande vertalingen uit het begin der 19e eeuw.

Calzabigi's adaptatie van de Orpheus-mythe is, in afwijking met het oer-gegeven, een drama, dat feestelijk eindigt. De handeling is uiterst eenvoudig. Het eerste bedrijf toont ons den treurenden held bij Eurydice's graf. Het koor beweent den dood der beminde gade. Alleen achtergebleven, geeft Orpheus zich aan zijn wanhoop over. Amor kondigt hem de boodschap der goden aan: Orpheus zal Eurydice uit de onderwereld bevrijden, maar aan deze gunst is een beproeving verbonden. Hij mag haar op zijn tocht niet aanzien en moet daaromtrent het zwijgen bewaren, zoo niet, dan zal Eurydice hem voor eeuwig ontvallen. Den omvang van het offer ten volle beseffend, besluit Orpheus alle leed te willen doorstaan en den goden te gehoorzamen. In de tweede acte bezweert hij de machten van het doodenrijk, die zich met een onverbiddelijk „Neen" tegen zijn nedervaart in den Tartarus verzetten. Voor de toovermacht van Orpheus' smeekzang wijken zij. In het Elysium doorgedrongen, brengen de schimmen der gelukzaligen hem Eurydice weer; hij verwijdert zich met haar. Het derde bedrijf geeft den donkeren weg te zien, die naar de aarde terugvoert. Eurydice wanhoopt aan Orpheus' liefde. In zijn verwarring laat deze ten slotte zijn voorgewende onverschilligheid varen, hij ziet haar aan en zij zinkt stervend in zijn armen. Het leven heeft Orpheus nu niets meer te bieden, hij wil zich dooden, maar Amor schenkt hem vergiffenis. Tot diens roem heeft hij thans genoeg uitgestaan. Door den god tot het leven teruggeroepen, verlaat Eurydice met Orpheus de onderwereld. In Amors tempel vereenigen zich de drie personen en het koor. Een juichende schare herders en herderinnen bezingt den triomf van den liefdegod.

Dat is al. Met opzettelijke vermijding van nevenhandelingen en overtollig lofwerk als kunstige woordspelingen en zinnebeelden, — al deze tierlantijnen van den rococo-stijl — heeft Calzabigi in een dramatisch bestek, dat men zich soberder niet denken kan, een text geschreven, die uitmunt door samentrekkende stileering. Dit afstand doen van het bijkomstige en zich bepalen tot het wezenlijke mocht in die dagen voorzeker een novum heeten. Maar aan één componist alleen scheen het toen besteed te zijn. De grootsche toonzetting van het antiek gegeven vindt in kracht en spanning van bezielden eenvoud haars gelijke niet. Een wonderbaarlijke ingeving volgend heeft Gluck, in het hartje van de achttiende eeuw, den weg teruggevonden naar een archaïschen stijl van de ware soort. De twee voornaamste muziekdramatische elementen, die hem door Calzabigi's textboek ter vervoeging stonden, waren de balletpantomine en het handelend koor, het antieke, het koor als collectieve factor dus. Hoe geniaal doordacht heeft Gluck partij getrokken van deze hulpmiddelen, die langer dan een eeuw reeds uit de Italiaansche opera verdwenen, maar in de Fransche opera gebleven waren. Zwaar en drukkend omvangt ons de sfeer van het inleidende treurkoor, waarvan de sombere toonaard c-mineur zoo prachtig afsteekt tegen de blijde heroiek der ouverture in haar brillante c-majeur. Huiveringwekkend gromt in de volgende acte het koor der onderwereld-demonen met zijn massale declamatie. Welk een klankvizioen! De grimmige starheid van het rhythme, dat gedurende het heele Tartarus-tafereel wordt volgehouden en dat telkens zoo treffend contrasteert met de tweedeelige maatsoort van Orpheus' smeekenden zang — waarlijk, deze scène behoort tot de geweldigste evocaties der tragische toonkunst. Hier klinken de onvergetelijke kreet, het unisono *„neen"* van het demonen-koor en het vermaarde „Cerberus-gehuil" der contrabassen. In welk een stemming van gedragen klaarheid verplaatst ons de muziek van het daaropvolgend beeld der Elyseesche velden, welk een verheven teederheid spreekt uit de melodieën van het koor der gelukzaligen! Volmaakt is overal de emotioneele sfeer in de muziek der bewegingskoren weergegeven. Deze „balletmuziek" vormt een integreerend deel van de muzikale handeling, zij refereert over de woorden van het zangkoor en de personen. In zijn bewerking voor het Fransche tooneel heeft Gluck haar aanzienlijk uitgebreid. In deze versie ontstond o.a. de overschoone fluitmelodie, die alle ontroering uitzingt van het

verlangend hart, het menschenhart van den held als hij 't Elysium betreedt.

De aria's, van fiorituren en cadenzen gelouterd, vormen met de recitatieven een zeldzame zangpracht. Het elegische „*Che farò senza Euridice*" („Ach ich habe sie verloren") is het weemoedigste lied, dat ooit in rondo-vorm en in c-majeur geschreven werd. Wat echter Glucks orkest-plastiek betreft, zij is een wonder van elementaire kracht en subtile vondsten. Zoo is in de beide eerste acten een tweede orkest achter het tooneel geplaatst. Het bestaat uit een strijkkwintet en een hobo (de Italiaansche versie schrijft wijselijk de doordringender klank der oude schalmei voor!) en begeleidt in aanvulling en afwisseling van het eerste orkest de voornaamste soli der Orpheus-partij.

In de tweede acte maakt de hobo plaats voor een harp. Dit onzichtbaar orkest geeft prachtige echo- en lontano-effecten te hooren. In het bijzonder zij nog gewezen op de verfijnde instrumentatie van Orpheus' aria in het Elysium met den verrukten zang der solo-hobo, door de smeltende grupetti van de fluit en de tweede violen beurtelings omspeeld.

De compositie van den Orpheus was een revolutioneerende daad, waardoor een „Gesamtkunstwerk" tot stand kwam, de eerste realisatie dus van denkbeelden, die Wagner ongeveer een eeuw later als de zijne uiteenzette.

TENTOONSTELLINGEN

DRIE TENTOONSTELLINGEN

DOOR EDUARD RIJFF

PAASCHTENTOONSTELLING IN GRONINGEN

Het eerste gewestelijke bureau van de Nederlandsche Kultuurkamer, dat, zooals men weet, eenige maanden geleden in Groningen werd geopend en dat de belangen van de kunstenaars in Groningen en Drente heeft te behartigen, heeft thans wederom een tentoonstelling van de werken der daar levende en scheppende beeldende kunstenaars ingericht, die in de mooie zalen van het Gewestelijk Bureau aan het Martinikerkhof plaats vindt.

Een twintigtal kunstenaars zond werk in, zoodat de animo om met de Kultuurkamer samen te werken daar in het Noorden zeker niet gering is. Dit, ondanks veel tegenwerking van de zijde van hen, die nu eenmaal het nieuwe niet kunnen verdragen, er vermindering van hun invloed en persoonlijk voordeel van vreezen en daarom er het beste aan denken te doen, het streven van de voorstanders en samenwerkenden te dwarsboomen of zich in ieder geval van iedere medewerking of deelname aan tentoonstellingen e.d. die de Kultuurkamer organiseert, te onthouden. Het zal echter spoedig genoeg blijken, dat zij heelemaal niet zoo onmisbaar zijn als zij in ijdele zelfoverschatting misschien wel denken. Want al doen enkele van de tot voor kort meest bekende schilders uit Groningerland niet aan deze tentoonstelling mede, hun ontbreken wordt heelemaal niet meer als een groot gemis gevoeld. Enkele jaren geleden was er in Groningen een schildersbent, die toentertijd de gemoederen dikwijls in beroering bracht en van een sprankelend leven in bewogen, ongelijke tentoonstellingen en geschriften blijk gaf. Zij achtte zichzelf voorvechter van het nieuwe van toen en stond op de bres voor alle nieuwlichters, aanhangers van nieuwe stroomingen in de schilderkunst, zooals de Vlaamsche, Fransche en Duitsche expressionisten, vooral de laatsten, van wie zij ook den meesten invloed onderging. Deze onstuimige kring of vereeniging heette „de Ploeg". Gezien haar verleden, zou men nu verwachten, haar leden onder de felste aanhangers en voorvechters van het nieuwe, dat thans baanbreekt, te vinden. Doch het vuur blijkt uitgebluscht. Zoo levend als zij eens was, zoo verdord is zij thans, van revolutionair is zij reactionair geworden en daarom ten doode opgeschreven. Dat haar leiders en sommigen harer aanhangers de nieuwe ordening in Groningen trachten tegen te werken, zal zich over hun eigen hoofden wreken. Indien zij zich niet, voor het te laat is, tot het nieuwe bekeeren of althans medewerken, zullen zij op een voor hen kwaden dag tot de ontdekking komen, dat zij geheel overbodig en vergeten zijn geworden. Het kunstleven vindt ook zonder hen zijn voortgang en ontwikkeling, een belangrijk voordeel is reeds, dat jonge en vroeger door het al te luidruchtige lawaai overstemde talenten, nu ook een kans krijgen en een ruimeren voedingsbodem vinden.

In ieder geval maakt de thans door de Kultuurkamer georganiseerde tentoonstelling lang geen kwaden indruk. Uit het tentoongestelde blijkt, dat de Groningers veel van kleur houden; de bonte kleurengamma's van sommige schilders staan dicht bij volkskunst. Vooral het Duitsch expressionisme laat nog steeds zijn invloed gelden, al vindt men geen excessen en uitwassen. Daarnaast bepeurt men invloeden uit de Fransche neo-impressionistische school en van het Luminisme. Bij enkelen is er duidelijke verwantschap met Nederduitsche schilders als Otto Modersohn. Hun hartstocht, dien zij trachten uit te leven in het koloriet, doet velen den vorm wel eens meer, dan eigenlijk verantwoord is, verwaarloozen. Doch vele schilders geven blijk van een nauwe verbinding met de natuur, zooals deze in Groningen is. Hun werken hebben een sterk bodemverbonden karakter dat verre de vreemde invloeden overheerscht.

Dit laatste komt o.a. tot uitdrukking in het werk van Van Dulmen Krumpelman, een talent van ongewoon formaat, een man die zeker tot de belangrijke schilders van Groningerland behoort, zoo hij al niet de belangrijkste is. Een werk van hem, een dorpsgezicht uit Gasteren, werd door het Departement van Volksvoorlichting en Kunsten aangekocht. Dit doek heeft een tintelend, levensblij koloriet en is van een ongemeene frischheid en expressie. Daarnaast hangt een groot figuurstuk van hem, naakte jonge kinderen bij een beek, een onderwerp, dat hij meermalen met groote vaardigheid en overtuiging heeft behandeld.

Het frissche en levenslustige, dat uit van Dulmen Krumpelman's doeken spreekt, kenmerkt trouwens het meerendeel der hier aanwezige werken, ook al zijn zij lang niet alle van hetzelfde gehalte. Niettemin slaat het kleine sneeuwlandschap van J. Stuiver, dat naast het Dorpsgezicht van Van Dulmen Krumpelman hangt, geen kwaad figuur, al zou men de lucht misschien iets minder hardgeel wenschen. De werken van A. J. Zwart zijn iets minder fel van kleur, doch zijn breed, vlot en gemakkelijk geschilderd. Zijn „Langs de Gracht" werd een heel aantrekkelijk schilderij, dat dan ook door het Departement werd aangekocht. Sterke invloeden van Van Gogh verraadt het werk van W. Hoving, dat echter nog wat al te onvast, te hard en te bont van kleur is. Van geheel andere opvatting — vooral koloristisch — dan zijn drie landschappen is zijn stilleven, dat meer overtuigt.

Het werk van G. G. Martens is, hoewel fel en hartstochtelijk van kleur, vast en technisch beheerscht. Er zijn enkele heel mooie stillevens van hem en een knap portret uit 1929. Voorts is er nog werk van W. B. van Marle, die reeds bekender is in andere streken van ons land, daar hij dikwijls deelneemt aan tentoonstellingen, die daar georganiseerd worden. Hij heeft een breeden, smeuïgen toets en schildert zijn impressies meest onmiddellijk naar de natuur; zijn koloriet is weer wat bezonkener.

Geheel in tegenstelling met het meerendeel der hier tentoonstellende schilders is het werk van B. W. Luttmer zeer uitvoerig en uiterst gedetailleerd. Zijn teekeningen zijn gaaf en gevoelig, ofschoon niet zeer persoonlijk.

Knappe, vlotte stillevens schildert W. ten Have, die zijn gegevens breed en forsch op het doek borstelt. Van hem is er ook een suggestieve ets, Laden en Lossen, een havenbeeld.

In deze onvolledige opsomming zijn lang niet alle exposeerenden genoemd, er zijn ook nog wel enkele zwakke broeders onder — die er het beste aan toe zijn, als zij niet besproken worden — doch zij doen gelukkig weinig afbreuk aan den goeden indruk der tentoonstelling.

Beeldhouwers zijn er weinig in Groningen. Er is hier eenig werk van M. Meesters, wiens chamotte kopje zeker iets fijns en gaafs heeft en dat eveneens door het Departement werd aangekocht. Doch om een definitief oordeel te vormen zou men toch meer van hem moeten zien.

Er is ook nog eenig kunstaardewerk van Anno F. Smith, dat dikwijls goed van vormgeving en materiaalbehandeling is.

Het is te hopen, dat deze Paaschtentoonstelling een groot succes

wordt en de Groningers eens wat uit hun isolement worden gehaald. Zij moeten meer kontakt hebben met het kultureele leven in het overige Nederland. Er moet eens wat meer uitwisseling plaats hebben, dat komt allen ten goede.

TENTOONSTELLING ARTI ET AMICITIAE

De medaille van de Maatschappij Arti et Amicitiae werd dit jaar verleend aan den Haagschen schilder Leendert van der Vlist voor diens schilderij: „Doode Zwaan" (zie afb. blz. 272).

Leendert van der Vlist is een uitzonderlijk bekwaam stillevenschilder, zijn „Doode Zwaan" is een waar meesterstuk, een stilleven zoo grootsch van opvatting en zoo origineel als ik nog maar zelden zag. Met dit kunstwerk heeft de schilder de onderscheiding volkomen verdiend.

Er zijn in Nederland tallooze stillevenschilders, begaafde, middelmatige en nog mindere. Er zijn er, en zij vormen misschien wel de meerderheid, die gemakshalve stillevens schilderen, omdat er weinig moeite voor noodig is. De stillevenschilder behoeft niet de beschuttende ruimte van zijn atelier te verlaten doch kan kalmpjes en in ongestoorde rust werken.

Het is zeker ook een teeken des tijds dat er tegenwoordig zooveel stillevens geschilderd worden. Het symboliseert min of meer de algemeene en volkomen passieve levenshouding van zooveele Nederlanders, die zich graag terugtrekken in de binnenkamer en de oogen sluiten voor wat daarbuiten geschiedt, die zich maar al te graag onttrekken aan de gevaren en moeilijkheden van het lévende leven en duizend angsten uitstaan bij de gedachte, er toch nog eens willens of onwillens in gesleurd te worden en wier idealen niet verder reiken dan een vaste baan met pensioen voor den ouden dag.

Voor de stillevenschilders zijn de risico's en verrassingen tot een minimum beperkt. Zij kunnen zelf hun werkelijkheid samen stellen, die steeds rustig voor hun neus blijft liggen en niet aan veranderingen onderhevig is, zooals het landschap buiten. Zij behoeven slechts te kopieeren, met eenige noodzakelijke technische vaardigheid in beeld te brengen wat zij zien, om reeds een aanvaardbaar schilderij te maken. Fantasielooze en nuchtere menschen zijn er toe in staat, die zich dan ook meestal op het stilleven werpen, dat zij dan volkomen werkelijkheidsgetrouw, „net echt" weergeven.

Gelukkig vindt men van deze kategorie stillevenmakers niet al te veel vertegenwoordigers op de tentoonstelling van Arti et Amicitiae, die thans in de zalen der Maatschappij aan het Rokin te Amsterdam wordt gehouden.

Leendert van der Vlist behoort in ieder geval zeker niet tot hen. Zijn stillevens hebben altijd een zekere grootschheid en heroiek. Het zijn ook geen werkelijkheidskopieën die hij maakt, zijn onderwerpen heft hij boven hetgeen het stoffelijk oog waarneemt uit. Het zijn veeleer visioenen die hij schildert en die slechts op de werkelijkheid zijn gebouwd, doch er niet slaafs aan zijn gebonden. De geniale vondst die de kompositie is van zijn stilleven met den lang-uitgestrekten prachtig witten zwaan, die hel uit den gloedvollen donkerkleurigen achtergrond te voorschijn komt, is een bewijs van het ongewone karakter van zijn stillevens. De onderscheiding die hem thans te beurt is gevallen, is een erkenning van de waarde van zijn werk en een aansporing op den ingeslagen weg voort te gaan.

Thans nog iets over de andere tentoonstellenden.

Harry Kuyten behoort mede tot de belangrijkste stillevenschilders der Maatschappij. Hij is met twee forsch geschilderde doeken, voorstellende bloemen in een gelen en grijzen pot, vertegenwoordigd. Fantasie en rijk kleurgevoel spreken uit het werk van Germ. de Jong, die eveneens een bloemstuk inzond. Tenslotte trekt ook het werk van G. van Duffelen en J. M. Luttge om de koloristische kwaliteiten de aandacht, de eerste met een bloemstuk, de tweede met een stilleven.

Prof. Jurres neemt een geheel eigen, vooraanstaande plaats in onder de hedendaagsche schilders. Zijn kracht schuilt voornamelijk in groote figuurstukken, waarin hij zichzelf opgaven stelt, zooals er maar weinigen zouden aandurven, opgaven, die hij echter altijd meesterlijk tot een oplossing brengt. Zijn groote doek „de barmhartige Samaritaan" munt uit door de forsche, knappe teekening en vormgeving, het prachtige lichtspel en het zeldzaam rijke, uiterst geschakeerde koloriet.

Onder de overige figuurstukken valt de goed plastische, gevoelige naaktstudie van Wilm Wouters op. De zachte, aangename portretten van Georg Rueter en de „Antiquaris" van Teun Bakker moet men ook niet voorbijloopen, zij vragen om een aandachtige beschouwing.

Colnot spant bij de landschapschilders wel de kroon ditmaal. Hij komt zeer sterk voor den dag met twee aangrijpend schoone landschappen. Het brandend-warme, meeslepende in zijn koloriet, dat door de robuste, karakteristiek eigen vormgeving goed ondersteund wordt en het geconcentreerde, magistrale licht dat zich vanuit het midden over zijn doeken verspreidt, doen ons in hem een schilder bewonderen, die met groote gaven begenadigd werd. Een schilder, die ons landschap op indringende, Noordelijke wijze tot diepzinnige verbeeldingen weet om te vormen. Zooals uit dit werk van Colnot vooral de donkere, nauw verholen dreiging, het dramatische, noodlottige uit de natuur tot ons spreekt, zoo ontmoeten wij in het werk van Van Dulmen Krumpelman weer meer het levensblijde, klaarheldere, winddoorwaaide uit onze Noordelijke natuur, die door den invloed van de altijd en overal als zeer nabij voelbare zee aan het landschap zoo'n ongemeene frischheid kan geven. Vooral de „schaatsenrijdende kinderen op een veenplas" is een overtuigend en karakterestiek voorbeeld van de kunst van Van Dulmen Krumpelman.

TENTOONSTELLING GERRIT DE GEUS IN „DE SPINBOL" TE ZAANDAM

Aan den kunsthandel „de Spinbol", Westzijde 43 *b* te Zaandam, komt de eer toe, de eenige zaak te zijn in de Zaanstreek, die den naam „kunsthandel" waardig is. De anderen brengen nagenoeg niets dan kitsch en soortgelijken waardeloozen rommel, die voor kunstprodukten moeten doorgaan en die het publiek uit wansmaak wenscht te koopen.

Doch „de Spinbol" wil niet alleen kunsthandel met een commercieel doel zijn, doch tegelijk opvoedend en smaakvormend bij het publiek werken, waarvoor echter dikwijls afstand moet worden gedaan van zich voordoende winstmogelijkheden, die niet in overeenstemming zijn met het aanzien van de kunst zelve.

Het streven van „de Spinbol" lijkt mij, vooral op zulk een vooruitgeschoven post in een provincieplaats, zeker vermeldenswaardig. Het ware te wenschen, dat meer kunsthandels zóó hun taak ten opzichte van de volksgemeenschap opvatten!

Aan den kunsthandel is een aardige expositieruimte verbonden, waar thans tot 29 Mei a.s. de Zaansche schilder Gerrit de Geus zijn werk tentoonstelt. Deze nog jonge kunstenaar, die woont en werkt te Krommenie, werd in Broek op Langendijk geboren. Hij is werkelijk begaafd en een talent, dat een uitgesproken gevoel voor kleurwerking bezit. Uit al zijn werken spreekt de rasschilder, die zich in kleurensamenspraken uitleeft. Op zijn best is hij in stillevens, binnenhuizen en vooral portretten. Dit laatste dan niet in den eigenlijken, den psychologischen zin, doch meer — zooals hij alles wat hij schilderen wil ziet — als een middel om zijn hartstocht voor de kleur te bevredigen. Bij zijn diep-warm en veelzijdig koloriet past een samenvattende, breede en robuste vormgeving, die hij dan ook toepast. Hierdoor hebben al zijn doeken een bijzonder dekoratieve werking, zoowel olieverven als aquarellen. Zijn techniek is goed ontwikkeld en de materie beheerscht hij nagenoeg volkomen, ook in waterverf, ofschoon zijn aquarellen meer hebben van flink doorgewasschen gouaches. Jammer genoeg zijn de landschappen wat minder sterk, hetgeen aan den totalen indruk van de tentoonstelling eenigszins afbreuk doet. Zij zijn niet voldoende uit de verf gekomen en doen soms hard en ondoorwerkt aan.

Het soms brandend-gloeiende koloriet, dat in zich dikwijls een smeulend vuurschijnsel schijnt te verbergen, leent zich minder voor de open landschappen, die hij hier ook laat zien. Deze hebben geen wijking, geen ruimte.

Doch waar hij op zijn sterkst is, zooals in het stilleven no 4, „Fruit en Stoel", kunnen bijzonder treffende kunstwerken ontstaan, waarin de harmonie der melodieuze en warme kleurschakeeringen de zinnen aangenaam aandoet en verkwikking schenkt als een bron, verborgen in de donkerte onder het loover van een vol-zomersch bosch.

Ook het portret van W. Klijn geeft den beschouwer bevrediging en voldoening en laat in zijn volkomenheid geen ruimte meer over voor verlangens of wenschen. Het moet kennelijk zóó zijn als het is. De Geus' kleurentegenstellingen zijn hier en daar zeer gedurfd en expressief, doch doen nergens den goeden smaak geweld aan. In het raam van het geheele schilderij worden de kleuren toch tot één geheel gebonden. Er dreigt slechts hier en daar een overmatig gebruik van één bepaalde kleur, die dan soms op plaatsen wordt aangewend, waar zij niet bepaald noodzakelijk is, zooals bijv. een warm groen in de schaduw van portretten, waar wel eens van overdaad sprake is. Doch het zijn uitzonderingen.

Het binnenhuis no 34 moet tot slot nog vermeld worden als een van de beste werken van de tentoonstelling, evenals de aquarel met doodskop, die prachtig in één hoofdtoon werd gehouden.

Het was werkelijk een verrassing in een plaats als Zaandam zulk een mooie tentoonstelling te ontdekken van dezen veelbelovenden jongen Zaanschen schilder.

BOEKBESPREKING

Arnold Ulitz: *Der verlorene Ring. Novellen (uitg. Gauverlag — N. S. — Schlesien, Breslau).*

Dit boekje met novellen van Arnold Ulitz is een genot om te lezen. Fijn geobserveerd, scherp ontleed, eenvoudig en natuurlijk, met een milden humor geschreven, geven deze novellen een kijk op het uiterlijk en innerlijk leven van jonge kinderen. Niet zelden doet een passage ons hartelijk lachen, maar achter dien lach welt een golf van warme, menschelijke ontroering omhoog en een oogenblik kan men dan voor zich heen zitten staren en denken: ja, zoo zijn kinderen.

Ook waar de verhalen vreemd en even beklemmend aandoen omdat zij handelen over wonderlijke, geheime innerlijke roerselen, die ook in de kinderziel aanwezig zijn, zijn zij geen moment onnatuurlijk of weerzinwekkend en uiteindelijk volkomen aanvaardbaar. Mooi en innig is de novelle „Die Geburt", die de reacties van den jongen vader en de moeder beschrijft wanneer de geboorte op het punt staat plaats te hebben. Humoristisch en voortreffelijk gezien zijn de verhalen: „Werktag eines Schwerarbeiters", het verhaal van wat een klein kind al niet uithaalt per dag, en de novelle „Kleine Reise, grosse Freude", waarin de schrijver vertelt hoe hij met zijn vierjarig zoontje in een groote stad op het station en in een groot kantoorgebouw gaat kijken.

Vreemd en even beklemmend, maar toch zeer indringend geschreven zijn „Nulli", het verhaal van een kind, dat wegens hersenvliesontsteking aan waanvoorstellingen lijdt en de vertelling van het kind, dat een doodelijken angst voor water krijgt omdat het op zeer jongen leeftijd eens bijna verdronken was bij het zwemmen in zee en de wijze waarop een onverstandige vader deze „laffe watervrees" tracht te genezen, maar de zaak alleen nog erger maakt.

Dit boekje over kinderen herinnert u wellicht aan uw eigen kindertijd of, als gijzelf kinderen hebt, zult gij er veel in vinden, dat u van uw eigen kroost bekend is. Hoe het ook zij, gij zult het met aandacht lezen, want het is zuiver eerlijk, en echt. Jammer, dat de schrijver in de eerste novelle de meening verkondigt, als zou invloed van buitenaf iets kunnen wijzigen aan den erfelijken aanleg van het kind. Maar deze kleine vergissing zij hem gaarne om de rest van zijn mooie werkje vergeven.

J. A. Boreel de Mauregnault

Prof. Dr Karl Brandi: *Keizer Karel V, Vorming en lot van een persoonlijkheid en van een wereldrijk. Geautoriseerde vertaling onder toezicht van Dr N. B. Tenhaeff (uitg. H. Meulenhoff, Amsterdam).*

Deze monumentale biografie vormt de afsluiting van het levenswerk van den Göttinger Professor Brandi. Een bronnenstudie van ruim dertig jaar, een groote liefde voor zijn onderwerp, een gedegen en toch vlot leesbare stijl, een natuurlijke aanleg voor het doceeren, van dat alles getuigt deze werkelijk „einmalige" beschrijving van de tragische figuur van Keizer Karel V en van het door hem gevormde wereldrijk.

De biograaf heeft nu eenmaal steeds tegen twee, haast onoverkomenlijke en schijnbaar alternatieve moeilijkheden te kampen: eenerzijds loopt hij gevaar in de dorre feitelijkheid der historische gegevens te stranden, anderzijds dreigt hij door de idealiseering van de figuur, waaraan de biografie gewijd is, èn door zijn eigen fantasie te worden meegesleurd in een vervoering, die misschien litterair verantwoord, maar in historisch opzicht te weinig zakelijk is.

Slechts de talentvolle schrijver, die tevens historicus van nature is, vermag deze Scylla en Charybdis te ontwijken.

Dat Professor Brandi nu inderdaad zoowel een boeiend schrijver als een begaafd historicus is, blijkt overduidelijk uit deze Keizer Karel-biografie. De auteur is er in geslaagd historische documenten werkelijk tot ons te laten spreken, de overvloed van op zich zelf droog feitenmateriaal tot een boeiende en goed gestructureerde eenheid te componeeren en den persoon van Karel V ons als een levend mensch uit te beelden.

Zooals Prof. Tenhaeff in zijn voorwoord terecht opmerkt, geeft Brandi's biografie niet het in den loop der eeuwen ontstane beeld van Keizer Karel V, door den auteur voorzien van min of meer persoonlijke retouches, maar „een geheel nieuw portret, bestemd om in de plaats te treden van het door zoo velen reeds bijgewerkte schilderij".

Dat het juist in dezen tijd niet slechts historisch interessant, maar ook zeer leerzaam is de samenbundeling van alle Europeesche krachten, zooals die toentertijd werd voltrokken, mede te beleven, en ook de onvermijdelijke ontbinding er van te ervaren, het behoeft welhaast geen betoog! Het in historisch en litterair opzicht belangrijke boek heeft daardoor ook nog de waarde der actualiteit.

A. B. Roels

Erna Lendvai-Dircksen: *Flandern-Norwegen. Das Germanische Volksgesicht (uitg. Gauverlag, Bayreuth).*

Boeken van weinig woorden, die echter duidelijke taal spreken door de talrijke foto's, die ons het land en volk van Vlaanderen en Noorwegen voor oogen stellen.

De oude Germaansche eigenschappen komen in de mannen en vrouwen van het Vlaanderenland duidelijk tot uiting. Uit hun gezichten spreekt het gevoel van bodemverbondenheid, trouw, kracht en durf.

Uit de Noordsche koppen spreekt het verlangen naar de verte, geboren in de lange, schier eindelooze winternachten.

Wanneer wij in deze beide boeken de typische Germaansche boerenkoppen zien, dan voelen wij ons één met hen, dan weten wij, dat de Germanen één groote, onafscheidbare familie vormen.

Frits Sampimon

Wunderwelt Film, Künstler und Werkleute einer Weltmacht. Herausgegeben von Heinz W. Siska, *mit Beiträgen von* Eberhard v. d. Heyden, Fritz Hippler, Emil Jannings, Wolfgang Liebeneiner, Carl Ritter, Günther Schwark, Heinrich Spoerl, Olga Tschechowa, Hilde Weiszner, Mathias Wieman. *Mit 48 Bildtafeln (uitg. Verlagsanstalt Hüthig & Co., Leipzig).*

Meestal vervallen boeken en publicaties over film òf in een te technische, òf in een te weeë beschrijving van het fenomeen. Voor den gemiddelden mensch, die zich nu eens op de hoogte wil stellen, zijn er maar heel weinig boeken, die eenvoudig zijn en toch een behoorlijken kijk geven op al de problemen, die er aan de film vastzitten.

Het door Heinz W. Siska uitgegeven boek „Wunderwelt Film" is een vrij goed geslaagde uitzondering op dezen regel. Smakelijk uitgegeven en voorzien van 48 buitengewoon goede foto's van de meest bekende Duitsche filmspelers en -speelsters van dezen tijd, opent het met een twaalftal korte hoofdstukken van de hand van Siska zelf, waarin hij op korte en voor den leek heldere en interessante wijze een uiteenzetting geeft van het tot stand komen van een film en alles, wat daar zooal mee samenhangt. Hij belicht niet alleen de technische zijde van het procédé, doch wijdt ook een beschouwing aan de moeilijkheden, die aspirant-filmacteurs en -actrices te doorloopen hebben, alvorens zij in het veelbegeerde gilde opgenomen zijn. Nog te vaak meent men, dat een „ontdekking" de voornaamste factor is en dat de rest dan wel vanzelf komt. Zeer tot leering van al te optimistische jongelieden zet Siska de werkelijke voorwaarden aan den lezer voor. Tevens wijdt hij eenige aandacht aan het zoo vaak onderschatte en toch zoo nuttige werk van de figuranten, die tegenwoordig in Duitschland Kleindarsteller genoemd worden.

Na deze betrekkelijk korte, doch heldere inleiding wordt dan door een tiental filmvaklieden nader ingegaan op diverse problemen. Er is een verslag van een PK-Filmberichter; er is een bijdrage van Olga Tschechowa over „De Vrouw als Filmkunstenares", van Hilde Weiszner over het inleven in een rol, van Wieman over „De Mensch in de Film" en van Jannings over het uitbeelden van een bepaalde menschenfiguur.

Bovendien is er een zeer interessante uiteenzetting van Dr Fritz Hippler, den Reichsfilmintendant. Deze uiteenzetting is wel een der interessantste van het geheele boek. Dr Hippler gaat nader in op het in filmkringen zoo beroemde en beruchte probleem van het ontbreken van een behoorlijke stof en tevens op het eeuwige verhaal van „te weinig tijd". Zeer te recht verwondert hij er zich over, dat het nog nooit gelukt is, een draaiboek een behoorlijken tijd vóór het begin der opnamen klaar te hebben. „Unvorstellbar, was diese Tatsache an Möglichkeiten beschaulicher, künstlerischer Durchfeilung bis in letzte Feinheiten bieten würde", verzucht hij, om er zich dan over te beklagen, dat er nog zooveel „Routine ohne Können" te vinden is. „Gebt uns mehr Autoren!" schrijft hij, om dan uiteen te zetten, waarom de goede auteur niet zoo gemakkelijk er voor te vinden is, voor de film te werken. Ook Heinrich Spoerl beklaagt zich in zijn opstel „Film und Autor" over dezelfde problemen, die dan ook tot de ernstigste behooren, waarmede de film te worstelen heeft.

Dan is er nog een zeer lezenswaard opstel van Carl Ritter, die opmerkt, dat er een gevaar voor de ontwikkeling van de filmkunst schuilt in het overschatten van de techniek, waarop het boek dan eindigt met een essay van Günther Schwark, getiteld: „Eine Weltmacht entsteht". In korte trekken wordt in dit kapittel de geschiedenis

van de film geschetst vanaf de ontdekking van de „camera obscura" tot aan den huidigen oorlog.

Zooals gezegd, een lezenswaard boek, vooral voor hen, die, hoewel volkomen leek, toch iets meer van film willen weten dan hoe Greta Garbo zich aan het ontbijt gedraagt. Peter Verberne

Dr Joseph Goebbels: *Van Kaiserhof naar Rijkskanselarij. Vertaling van H. C. W. Gokkel (uitg. Roskam, Amsterdam).*

De dagen van den eersten Januari 1932 tot den eersten Mei 1933 behooren tot de meest beslissende in de geschiedenis van het Duitsche Rijk. In dezen tijd voltrok zich immers de voor onze eeuw fundamenteele omwenteling, de nationaalsocialistische revolutie. In deze maanden legden de Führer en zijn medewerkers den afstand van het Kaiserhof naar de Rijkskanselarij af, in feite een weg van nauwelijks honderd meter lengte, maar — in de diepere beteekenis van het woord — een weg zoo steil en zoo moeilijk, dat slechts de bezielende kracht van de nationaalsocialistische idee hem tot het eindpunt kon doen afleggen.

In zijn dagboekbladen verhaalt Dr Goebbels op de hem eigen heldere, nuchtere en juist daardoor boeiende wijze van den politieken strijd van die dagen. Men beleeft bij het lezen van dit boek de gebeurtenissen van destijds nog eens opnieuw, maar nu als het ware van binnenuit, gezien door de oogen van den Duitschen propagandaminister en dus niet meer door die van den in meerdere of mindere mate geïnteresseerden buitenstaander.

De vertaling, die H. C. W. Gokkel van dit interessante boek maakte, is over het algemeen bevredigend, hoewel hij op sommige plaatsen niet in voldoende mate van den Duitschen tekst blijkt te zijn losgekomen. A. B. Roels

J. Öhquist: *Het Rijk van den Führer. Vertaling van Frits Sampimon (uitg. Westland, Amsterdam).*

De Finsche professor Johannes Öhquist vertelt ons in dit werk van den oorsprong en strijd, van de wereldbeschouwing en den opbouw van het nationaal-socialisme.

Wij zouden „Het Rijk van den Führer" een uniek werk op het gebied der politieke literatuur van onzen tijd willen noemen. Hierin wordt namelijk een wereldbeschouwing behandeld op een manier, die den aanhanger er van steunt en opwekt tot nog dieper enthousiasme, den afzijdige boeit en overtuigt en den tegenstander niet irriteert, doch tot nadenken stemt. Dit drievoudige resultaat is moeilijk, héél moeilijk te bereiken. Hoe is Öhquist nu daarin geslaagd?

De Finsche professor geeft in zijn boek een onpartijdige weergave van feiten. Hij laat het cijfermateriaal spreken en citeert vaak uitspraken van prominente figuren uit het nationaal-socialistische Duitschland. Zijn ontzaglijke voorstudie en zeer groote belezenheid maakten hem deze zakelijke studie mogelijk, die geen propagandistische of polemische doeleinden beoogt.

Vooral vele intellectueelen, die zich laten voorstaan op hun objectiviteit, zullen na het lezen van dit werk moeten erkennen, dat zij eigenlijk weinig of niets wisten van de voorgeschiedenis van het nationaalsocialisme en van zijn wezenlijken inhoud en practische uitvoering.

In het „Voorwoord" zegt Öhquist, die ons als zoon van het dappere Finnenvolk in het hooge Noorden, dat op leven en dood tegen de Sowjets strijdt voor zijn vrijheid, zoo verwant is:

„De schrijver heeft, als buitenlander, een jarenlange studie aan het nationaal-socialisme gewijd. Meer nog: dank zij een herhaald maandenlang verblijf in Duitschland is de nationaal-socialistische beweging voor hem een persoonlijke ervaring geworden. Hij heeft het nationaalsocialisme leeren waardeeren als een politiek-sociaal verschijnsel van uitsluitend Duitschen aard, dat in landen buiten Duitschland niet zonder meer kan worden nagevolgd. Hij heeft echter tegelijkertijd ontdekt, dat zijn invloeden niet alleen tot het Duitsche volk beperkt kunnen blijven en ook niet moeten blijven. Want in dit verschijnsel liggen kiemen tot reeds thans zichtbaar wordende ontwikkelingen van materieelen, geestelijken en socialen aard, wier invloed tot ver over de grenzen van het moederland reikt."

In het vierde deel van het boek („De nationaal-socialistische Staat") wordt uitvoerig de kultuur, haar plaats en wezen in het nationaalsocialistische Duitschland behandeld. O.a. wordt besproken: de persoonlijke vrijheid van het kultureel scheppend werk, gezonde en ontaarde kunst, architectuur en landschap, bestrijding van schadelijke lectuur en de organisatie van het kultureele leven. Ook aan de pers is de noodige aandacht besteed.

Wij moeten professor Öhquist en Frits Sampimon dankbaar zijn, dat zij de historische en sociale ontwikkeling en vormgeving van het Rijk op zoo'n leesbare wijze hebben weten te vertolken. Ik noem met opzet ook Frits Sampimon, omdat een vertaler een dergelijk werk door zijn vertaling kan maken en breken, kan doen sterven of doen leven. De vertaler van „Het Rijk van den Führer" („Das Reich des Führers") is er uitstekend in geslaagd een vertaling te leveren in een vlot en correct, prettig leesbaar Nederlandsch, zonder dat de sfeer en strekking van het oorspronkelijke werk verloren zijn gegaan.

De uitgeverij Westland zorgde voor een keurige, dit standaardwerk waardige, uitvoering. Anton Meissner

Dr Heinrich Lützeler: *De kunst in het leven (uitg. Herder & Co., Freiburg).*

Behalve over het kind, zijn er in deze reeks deeltjes verschenen over de volgende onderwerpen: „De gestalte van Christus", „De heilige Geboorte", „Vredig Sterven", „Blijvende Vreugde", „Jonge Meisjes", „Levenskameraden", „De Jongeling", „Het Dier en de Mensch", „Het leven van Maria", „Opstanding", „Discipelen en Apostelen".

Elk deeltje bevat 25 zeer goede reproducties, waarvan vijf in vierkleurendruk; de toelichting beslaat zes bladzijden. In de Nederlandsche uitgaven, eveneens bij Herder verschenen, is de toelichting goed vertaald.

Deze boekjes zullen menigeen uren van waarachtig, direct kunstgenot verschaffen en tot levensverdieping bijdragen. Ik heb slechts deze aanmerking, dat bij het zoeken naar het algemeen-menschelijke hier en daar de belichting van het volks- en raseigene — wat voor een dóórdringing tot het wezenlijke der levensverschijnselen toch mede van primair belang is — eenigszins verwaarloosd wordt.

M. van Nierop

Heinrich Goitsch en Hanns Rahs: *De waarheid over den veldtocht in het Oosten (uitg. Westland, Amsterdam).*

Dit boekje vertelt ons iets over den veldtocht in het Oosten en wel gezien door den bril van het Engelsche propagandaministerie èn door dien van het Duitsche propagandaministerie. We lezen nog eens eenige belangrijke uitlatingen van Churchill en van Hitler en van eenige andere toonaangevende personen. Achteraf, nu de feiten hebben gesproken, zijn wij in staat om al deze berichten en uitspraken op hun waarachtigheid te toetsen. En dan blijkt eerst recht hoe dom de Engelsche propaganda-methoden zijn. Met recht kunnen wij, zooals de schrijvers doen, spreken van „de leugen van de vroomheid", „de leugen van de hulpverleening", „de leugen van het tweede front", enz. De Engelschen mogen hun grootspraakoffensief winnen, ten slotte zullen de Duitsche wapenen beslissen.

Maar ook al in het vijandelijke kamp begint men veel waarde te hechten aan de Duitsche berichtgeving en heeft men weinig of geen vertrouwen meer in wat de eigen vrienden over de groote worsteling ten beste geven.

Immer zal de waarheid zegevieren! Dr J. F. van Renesse

Dr Alfred Baeumler: *Bildung und Gemeinschaft (uitg. Junker und Dünnhaupt Verlag, Berlijn).*

Alfred Baeumler, de hoogleeraar in de philosophie en de politieke paedagogiek aan de Friedrich-Wilhelm-Universiteit, publiceert in dit, zijn nieuwste boek een twintigtal opstellen op het gebied van de politiek, de paedagogiek, de philosophie, de taalkunde en de litteratuur. Het grootste gedeelte van het boek wordt in beslag genomen door de behandeling van politieke en politiek-paedagogische problemen.

Voor hem, die geregeld kennis neemt van de oppervlakkige, van gemeenplaatsen en holle phrasen wemelende boeken en artikelen van Duitsche en Nederlandsche z.g. nationaalsocialistische opvoedkundigen, is het een ware verademing hier te lezen hoe de Duitsche paedagoog het probleem van de opvoeding in de nationaalsocialistische staat ziet en tracht op te lossen.

Baeumler toont in dit boek aan, dat het nationaalsocialisme een geheel nieuwe philosophische anthropologie in het leven heeft geroepen, dat deze nieuwe anthropologie met innerlijke noodzaak tot een nieuw „Bildungsideal" en dus tevens tot een nieuwe paedagogiek heeft geleid. Dit nieuwe Bildungsideal verschilt *essentieel* van het oude; het beteekent geen accentverlegging in een reeds vaststaande hiërarchie van waarden, het is geen hergroepeering van zich zelf gelijk gebleven elementen tot een nieuw systeem. En de paedagogiek, die dit nieuwe Bildungsideal te realiseeren heeft, beteekent dus ook niet een voortbouwen — zij het dan in een nieuwe richting — op de oude grondslagen, niet een voortdenken in oude denkschema's en begrippen; zij is een werkelijke revolutie in de wetenschap; zij denkt nieuwe inhouden in nieuwe begrippen.

Baeumler moge in zijn boek de verschillende problemen, die hij aansnijdt, niet steeds tot een bevredigende oplossing brengen, hem komt in ieder geval de eer toe deze problemen althans gezien en geformuleerd te hebben. En ook op dit gebied geldt ten slotte, dat het zuiver en scherp gestelde probleem zijn oplossing reeds inhoudt. A. B. Roels

Gerard Wijdeveld: *Zomerwolk (uitg. Het Spectrum, Utrecht).*

Gerard Wijdeveld is ongetwijfeld een der grootsten onder de katholieke dichters van ons land en hij is zonder twijfel eveneens een der meest katholieke onder hen. Het behoeft dan ook geen verwondering te baren, dat ook deze bundel Zomerwolk voor het overgroote deel bestaat uit verzen, die een confessioneel karakter dragen. En het is met confessioneele poëzie nu eenmaal een eigenaardig iets: andersdenkenden kunnen de knappe techniek bewonderen — en technisch is het werk van Wijdeveld in dezen bundel even knap als

in vorige —, de geestelijke inhoud, en daarmede ook vaak het poëtisch element, gaat voor hen verloren. Om een voorbeeld te geven: een door een katholiek dichter aan Maria gewijd vers moet wel zeer gespannen zijn, de ontroering van den dichter moet wel zeer groot, bovenmate groot zijn, wil het vers ook een niet-Katholiek ontroeren. Een dergelijke groote poëtische geladenheid nu vertoonden Wijdeveld's confessioneele verzen tot nu toe vrijwel nimmer, en ook de onder dit hoofd te rangschikken verzen uit dezen bundel zullen waarschijnlijk veel en veel hooger gewaardeerd worden in den kring zijner geloofsgenooten dan daarbuiten. Het spreekt wel bijna vanzelf, dat in vele gevallen ook de criticus den — soms zelfs zeer ver strekkenden — invloed ondergaat van zijn persoonlijke instelling ten aanzien van een bepaalde confessie. Ik herinner mij bij voorbeeld een geval uit den allerlaatsten tijd: een (katholiek) dichter-criticus voerde als een zijner bezwaren tegen een bepaalde bloemlezing aan, dat tal van belangrijke, door hem met name genoemde, dichters niet vertegenwoordigd waren. De opgesomden waren allen... katholiek! Het spreekt voor ieder fatsoenlijk mensch vanzelf, dat de criticus te goeder trouw was. Alleen overschatte hij door zijn gelijkgerichte instelling zijn geestverwanten, terwijl de samensteller van de bloemlezing hen juister had getaxeerd, hun werk onbelangrijk of althans minder belangrijk achtte en het dus niet opnam.

Zoodra Wijdeveld's gedichten een onconfessioneel karakter dragen, en dit volgt eigenlijk uit wat hierboven werd geschreven, spreken zij plotseling veel sterker en algemeen aan. Het in 1941 geschreven vers „Pétain" is wel een der beste uit dezen bundel. Jan van Rheenen

Alfons von Czibulka: *Prinz Eugen (uitg. Paul Hugendubel Verlag, München).*

De naam van Eugenius van Savoye is onverbrekelijk verbonden aan den strijd tegen de Turken. Er is inderdaad wel reden om dien strijd tegen de Turken eens op te halen. Juist thans, nu de Duitsche weermacht en de met haar verbonden troepen Europa beschermen tegen een invasie van de bolsjewistische, Aziatische horden. Want, zooals Europa thans in gevaar verkeert, zoo verkeerde Europa in de 17de eeuw in nog grooter gevaar. De Turken waren in den loop der tijden naar het Westen opgerukt en stonden in 1683 reeds voor de poorten van Weenen.

Het is de groote verdienste geweest van den Duitschen Keizer en in het bijzonder van zijn genialen veldheer Eugenius van Savoye, dat zij den opdringenden Turken een halt hebben toegeroepen.

Czibulka geeft in zijn boek „ein Lebensbild" van dezen grootsten veldheer van zijn tijd. Hij geeft een beschrijving van de opkomst van Eugenius en beschrijft op nauwgezette wijze de enorme veldslagen, welke Eugenius geleid en gewonnen heeft, en verhaalt daarbij van de vele moeilijkheden op politiek en militair terrein, welke overwonnen moesten worden.

Voor de Republiek en voor de Nederlanders heeft schrijver weinig respect, hetgeen voornamelijk toegeschreven moet worden aan onvoldoende kennis omtrent de politieke verhoudingen van dien tijd. Het zijn over het algemeen de zwakste gedeelten van het boek, waar over wereldpolitieke problemen wordt gesproken. Te veel plaatst schrijver zich op het standpunt van de Habsburgers. Voor de landen, die er niet voor voelen om de Habsburgers aan de geheele Spaansche erfenis te helpen, heeft de schrijver geen goed woord. Engeland, dat toch in den Spaanschen successieoorlog al zijn bondgenooten verraden heeft, komt er in vergelijking tot de Nederlanders nog genadig af.

De gedeelten over den persoon van Eugenius en de beschrijvingen van de veldslagen vormen de belangrijkste gedeelten van het boek, dat het lezen zeker waard is. De passages, waarin gescholden wordt op de „holländische Pfeffersäcke" ga men met een glimlach voorbij.

Henk Plaizier

E. K. Plachner: *Feldgeister; Kreuzweg der Deutschen; Die Hexe, ein Geschehnis nach mittelalterlichen Dokumenten (uitg. Karl Kollbach Jr, Remagen am Rhein).*

Bij den waren dichter vormt de innerlijke nood den oorsprong van zijn werk. Een innerlijke nood, die echter tegelijkertijd de nood van millioenen anderen is, die met hem en na hem leven. De kunstenaar moet vorm geven aan datgene wat vormloos in het diepst van zijn tijd en zijn omgeving beweegt. Het is niet moeilijk dezen nood der tijden uit het eerste werk „Feldgeister" van de dramatische trilogie van den Rijnlandschen dichter E. K. Plachner naar voren te halen. Hij omgeeft ons direct als een geladen onweerswolk.

De meer uiterlijke strijdbeleving uit den Wereldoorlog van 1914—1918, in welks loopgraven de schrijver als vrijwilliger de idee van zijn werk schouwde, is in het hart van den „jongen mensch" geworden tot een innerlijken strijd. Het is een innerlijke Duitsche vrijheidsstrijd, die hier wordt uitgevochten en het is de moedige Duitsche ziel, die zoo streng en recht door zee haar eischen vermag te stellen. Het is het Faustische element in de ziel van den dichter zelf, dat uit de bijzondere belevingen, waar het boek over handelt, tot ons spreekt.

Moge de dichter ook niet de klassieke indeeling van het drama in vijf akten hebben gekozen, toch getuigen de zeven deelen in wezen van toepassing van de dramatische grondwet.

Totaal echter, en zonder twijfel ook volkomen bewust, is Plachner in het tweede deel van zijn trilogie „Kreuzweg der Deutschen" van de dramatische grondwet afgeweken. Men mag hier niet dogmatisch den maatstaf aanleggen van de sinds lang gebruikelijke vormen, wil men zich zelf niet door vooringenomenheid den weg tot onbevangen meeleven bemoeilijken of afsnijden. In een zeer aparten vorm, waarvan de afzonderlijke deelen van een sterk dynamische kracht zijn, wordt het wezenlijke, symptomatische van de verschillende historische tijdperken geopenbaard.

Met „Kreuzweg der Deutschen" is de schrijver vanuit het extatisch-subjectieve, de dichterlijke sfeer van de „Feldgeister", tot het historisch-objectieve gekomen. Het derde deel der trilogie, door den schrijver „Die Hexe, ein Geschehnis nach mittelalterlichen Dokumenten in drei Akten" genoemd, is ook in hoogeren zin een drama. Het was te verwachten, dat een natuur als Plachner zich ook met het geweldig-daemonische phaenomeen der heksenprocessen zou bezighouden. Wat in vele historische en theoretische geschriften duister blijft, verduidelijkt het derde deel van Plachner's dramatische trilogie ons door de onmiddelijke beleving. Hij heeft niet aan een of ander bepaald proces, maar aan het wezenlijke van de gebeurtenissen vorm gegeven in een alomvattend overzicht van het even verschrikkelijk als beschamend materiaal. Ook hier bepaalt de schrijver zich tot het hoog noodige. Hij houdt aan de aesthetische maat vast en juist door het streng handhaven van den vorm weet hij ons afgronden en dwaalwegen te toonen, die zich anders door hun natuurlijken aard aan de dichterlijke vormgeving zouden hebben onttrokken.

Voor ieder van de drie dramatische deelen is *het woord* essentieel. Elk deel en elk hoofdstuk getuigt van een ernstig en streng, maar tevens prachtig dichterlijk taalgevoel, waarin de diepte en goddelijke waardigheid van de Duitsche taal eigenlijk pas goed tot haar recht komen.

Zoo ligt de dramatische trilogie van Plachner voor ons als een kunstwerk, gedragen door moedige ideeën en een sterke vormkracht, een boek, dat in den onstuimigen strijd van onzen tijd moed en kracht, maar ook troost aan veler hart zal geven.

Het Verlag Karl Kollbach Jr verzorgde deze uitgave op voorname, zeer smaakvolle en gedegen wijze.

Prof. Hans Merx.

BOEKAANKONDIGING

André Demedts: *Die Ruhelosen, Uebersetzung von Heinz Graef (uitg. Karl Alber Verlag, München).*

Ell Wendt: *Die stolze Nymphe (uitg. J. Engelhorns, Nachf. Adolf Spemann, Stuttgart).*

Kurt Heynicke: *Rosen blühen auch im Herbst (uitg. Deutsche Verlagsanstalt, Stuttgart-Berlin).*

Dr Robert Ley: *Soldaten van den Arbeid (uitg. Westland, Amsterdam).*

Van Goor's Aardrijkskundig Woordenboek van Nederland, samengesteld door K. ter Laan *en anderen (uitg. G. B. van Goor Zonen's Uitgeversmaatschappij N.V., 's Gravenhage).*

Hans Heinrich Hollenbach: *Kooplieden van den keizer, vertaald door F. M. van der Maas (uitg. Westland, Amsterdam).*

Gabriele d'Annunzio: *Amarante (uitg. Karl H. Bischoff Verlag, Berlin-Wien-Leipzig).*

Friedrich Lange: *Kleine en groote volken in het nieuwe Europa (uitg. Westland, Amsterdam).*

Finlands heldenstrijd (uitg. Westland, Amsterdam).

Kort Overzicht der Rassenkunde (uitg. Westland, Amsterdam).

Hermann Löns: *De Weerwolf (uitg. Westland, Amsterdam). Voor recensie van de Duitsche versie zie De Schouw, Maart 1943.*

Voor Volk en Vaderland, Tien jaren strijd van de Nationaal-Socialistische Beweging der Nederlanden, Samengesteld onder leiding van C. van Geelkerken. *Tweede uitgebreide druk (uitg. N.E.N.A.S.U., Utrecht).*

Alfred Tschimpke: *De Spookdivisie, Rommel's pantserwagens breken door (uitg. Westland, Amsterdam).*

Dr J. H. Carp: *Een half jaar rechtspraak van het Vredegerechtshof (uitg. N.E.N.A.S.U., Utrecht).*

H. J. Popping: *Markward Portenga (uitg. Storm, Amsterdam).*

Paul Allard: De oorlog van de leugen *(uitg. Westland, Amsterdam).*

Adolf Halfeld: *Amerika grijpt naar de wereldmacht (uitg. Westland, Amsterdam).*

Konstantin Hierl: *De arbeidsdienst (uitg. Westland, Amsterdam).*

Werner Schmidt: *Een President, Paul Kruger (uitg. Westland, Amsterdam).*

Astrid Väring: *De spotvogel, Uit het Zweedsch door M. J. Molanus—Stamperius (uitg. J. H. Gottmer & Co, Haarlem).*

UIT DE TIJDSCHRIFTEN

Maandblad der Nederlandsch-Duitsche Kultuurgemeenschap, Maart 1943, bevat een gedeelte van de rede, door Dr Frans Vermeulen gehouden bij de opening van de „Ausstellung Niederländische Kunst der Gegenwart" in Gelsenkirchen; voorts bijdragen van H. J. M. Ebeling over „Het stadhuis van 's Hertogenbosch" en van Jan D. Voskuil over het werk van A. Colnot.

Das Reich. 11 April 1943. Uit een bijdrage van Eduard Spranger, „Selbsterziehung", citeeren wij: „Ich selbst" komme erst dann in Aktion, wenn ich dem Gelernten meine innere Zustimmung gebe oder verweigere und wenn ich zu der idealen Forderung mit ganzer Person Stellung nehme, mit dem strengen „Ja" oder „Nein" des Gewissens. Da erst springt der entscheidende Funke über. Da erst wird das tiefwurzelnde Ich bloszgelegt, das nun in einer merkwürdigen Spaltung dem schon vorhandenen, unreflektiert gewachsenen Ich gegenübertritt. Diese Geburt des höheren Ich ist das eigentliche Wunder das am Ende der Reifungszeit durchzubrechen pflegt. Ist es dem Inhaber einmal sichtbar geworden, dann kann es in dem Wechsel des „Stirb und Werde!" noch mannigfache Wiedergeburten erleben, in denen es sich immer höher und reiner herausgestaltet. Die grosze deutsche Philosophie von Meister Eckhart bis zu Kant und Fichte, Goethe und Schiller hat für den hier gemeinten Wesenskern sehr verschiedene Namen. Der Sache nach handelt es sich um dasjenige „Selbst", das allein als Träger der echten Selbsterziehung im Frage kommen kann. Es ist nicht der Polizist, sondern der Prophet, und er verkündet, was wir im Falle unserer Selbstvollendung zu sein vermögen. Daher könnte man den ganzen Sinn der Selbsterziehung auch in die uralte tiefsinnige Formel zusammendrängen: „Werde, der du bist!"

De Waag, 26 Maart 1943. Hendrik Lindt schrijft onder den titel „Programma-perikelen" over de programma-samenstelling van het concertgebouw en komt tot de conclusie dat deze aanmerkelijk gelukkiger had kunnen zijn dan in het huidige seizoen. J. A. van der Made vervolgt zijn beschouwingen over de figuur en het werk van Boutens; M. Wolters schrijft over „Taal der sterren", naar aanleiding van het optreden van Paul Hartmann in een gastrol bij het Deutsche Theater.

De Waag, 2 April 1943, bevat behalve de gebruikelijke muziekbeschouwing van Hendrik Lindt en de tooneelbeschouwing van M. Wolters, een bijdrage van Gewijde de Vlaeme over „Het boek in Vlaanderen", van Marcel van de Velde over „Romantiek en Nieuwe tijd" (naar aanleiding van het onlangs verschenen boek van Dr F. M. Huebner „De Romantische Schilderkunst in de Nederlanden") en van Siebren Haakma over Leonardo da Vinci als constructeur van moderne wapenen.

De Waag, 9 April 1943. Th. Peters neemt in een artikel over „Kitsch in de Kunst" stelling tegen de beunhazerij, die zich door een vlucht in de kultuurkamer van een officieel stempel tracht te voorzien. Hij concludeert: „Veel van wat een krachtige kultuurpolitiek in den nieuwen geest vraagt, zal voorloopig wel tot de vrome wenschen moeten blijven behooren. De naam van onze Nederlandsche schilderkunst mag echter niet in gevaar worden gebracht, ook niet in oorlogstijd en er moeten toch maatregelen mogelijk zijn, die aan den windhandel in minderwaardige kunstproducten, zoo deze dan al niet aan banden gelegd kan worden, een stempel verleenen, waardoor deze buiten den kunsthandel komt te liggen en — dat is het minste wat verwacht mag worden — in geen geval onder de „bescherming" valt van een Nederlandsche Kultuurkamer".

Zeitungswissenschaft, Januari 1943. Prof. Dr Wilhelm Mommsen schrijft over „Die Zeitung als historische Quelle". Over den tijd vóór 1933 schrijft hij: „Die Bedeutung der Presse als Quelle ist natürlich in den verschiedenen Jahrhunderten verschieden. Erst im 19. Jahrhundert wird sie zur „fünften Groszmacht", erst in dieser Zeit spielt sie eine mehr oder weniger aktive Rolle. In den früheren Jahrhunderten ist die Presse nicht nur weit weniger entwickelt als im 19. Jahrhundert, ihr fehlt auch der eigene politische Zweck. Sie ist fast ausschlieszlich das Mittel einer Regierungspolitik, die staatlich und dynastisch gebunden ist, und die die Presse gewisz benutzt, um die Bevölkerung, bzw. den verschwindend geringen Teil der Bevölkerung, der damals Zeitungen las, zu unterrichten und zu beeinflussen, aber noch keineswegs in dem Sinne, einen aktiven politischen Willen zu erzeugen. Daneben diente die Presse als Mittel im auszenpolitischen Kampf. Die Regierungen erkennen damit schon die Bedeutung der sogenannten „öffentlichen Meinung", die aber damals auch in dieser Hinsicht nur durch einen sehr engen Leserkreis dargestellt wird. Damit ist die Zeitung dieser Jahrhunderte, von ihren Anfängen bis zur Zeit Napoleons, auszer für die Atmosphäre der Zeit im wesentlichen Quelle für die staatliche Politik, der sie jeweils dient.

Sehr anders liegt das im 19. Jahrhundert und in den ersten Jahrzehnten des 20. Jetzt ist die Presse eine eigene politische Macht geworden. Jetzt versucht sie, in weitem Umfange selbständige Politik zu machen; sie bringt Kräfte zum Ausdruck, die sich keineswegs mit der jeweiligen Regierungspolitik decken, was natürlich auch zuvor nicht ganz fehlte. Gewisz hört der Regierungseinflusz nie auf und wirkt in sehr verschiedenen Graden und Formen weiter. Grundsätzlich aber glaubt man an die Freiheit der Presse. Der Zeitungsleser will die angeblich unbeeinfluszte Nachricht. Was von Regierungsseite zu kommen scheint, ist für ihn mehr oder weniger verdächtig. Offiziöse Zeitungen finden keinen Absatz. Regierungsblätter haben fast immer ein kummerliches Dasein mit wenig fruchtbarer Subvention durch die Regierungen geführt. Auch die Pressepolitik der Regierungen muszte sich schlieszlich auf den Glauben an die „Freiheit" der Presse einstellen, wenn sie mit einigem Erfolg arbeiten wollte, obwohl diese „Freiheit" stets eine Fiktion war".

Die Kunst im Deutschen Reich, Februari 1943, geeft prachtige reproducties van plastieken en schilderijen van groote historische figuren uit Duitschland's verleden. Robert Scholz schrijft over „Heroische Sinnbilden".

Maandblad voor Beeldende Kunsten, April 1943. Mr M. F. Hennius schrijft over de 19de eeuwsche schilderes Maria Vos; zijn artikel geeft verschillende interessante inlichtingen en is geïllustreerd met meerdere nog niet gepubliceerde schetsen; de schrijver vat zijn oordeel als volgt samen: „De waardeering van een artistieke persoonlijkheid als die van Maria Vos hangt nauw samen met het standpunt van waaruit men haar bekijkt. Tegenover groote figuren uit de geschiedenis van haar kunst zinkt zij in het niet. Niemand zal daarvan meer overtuigd zijn geweest dan zijzelf en toen zij in 1898, in haar 75ste levensjaar, de Rembrandt-tentoonstelling bezocht, zal zij geglimlacht hebben bij de gedachte, dat wat zij daar zag het oeuvre was van een lang gestorven collega. Begint men daarentegen bij de Oosterbeeksche teekenjuffrouw, die op lesgeven aangewezen scheen, dan wijzigt zich ons oordeel. Dan stijgt onze eerbied voor de volharding dezer geestdriftige werkster in wie de schoolmeester nimmer de kunstenares heeft kunnen dooden, die naam wist te maken als stillevenschilderes, maar wier schetsboeken bewijzen, dat zij meer was dan dat alleen en dat zij elk vrij oogenblik gebruikte in dienst van haar kunst." E. Pelinck schrijft over „Een vroeg werk van Floris Verster", n.l. het onlangs door het Leidsche Stedelijk Museum verworven landschapje „Slootkant". K. Knoef geeft een beschouwing over een vijftal geschilderde schetsen van J. A. Knip.

Groot Nederland, April 1943. Uit de beschouwing van N. de Praetere over Georg Forster en zijn „Ansichten vom Nieder-Rhein" citeeren wij: „Georg Forster is — zooals reeds in het begin van dit opstel werd gezegd — een stiefkind der klassieke Duitsche literatuur. Als een stiefkind behandeld, in zijn tijd en later ook om zijn politieke houding en zijn denkwijze, was hij een voor zijn tijd te vooruitstrevend en in een te verre toekomst blikkend schrijver, die onder de materialistische denkers der 18e eeuw geheel eigen wegen ging en door een geologische en natuurkundige studie een diep inzicht kreeg in de wetmatige stadige veranderingen van het zijnde en uit wiens wetenschappelijke kennis zijn politieke beschouwingen gegroeid waren, zooals uit zijn „Tafereelen van den Neder-Rijn" duidelijk blijkt.

Het is thans, meer dan honderdvijftig jaar na zijn dood, nu de tijd het oordeel over hem heeft gewijzigd en zijn waarde en beteekenis ontdaan van de verdachtmakingen en het misprijzen zijner tijdgenooten, steeds meer erkend worden, niet meer dan een daad van eenvoudige rechtvaardigheid, hem recht te doen wedervaren. Zijn „Tafereelen van den Neder-Rijn" zijn waarlijk een kostbaar geschenk van de klassieke Duitsche literatuur aan de Lage Landen."

Westermanns Monatshefte, Maart 1943. Franz. Heinrich Pohl schrijft over „Italien und die Deutsche Kunst". Edith Mikeleitis schrijft over den Weenschen kunsthistoricus Josef Strygowski, die in zijn geschriften het oorspronkelijk Noordsche karakter van de kunst in de weinige overgebleven werken opspoorde en aantoonde. Franz Linde schrijft een korte, fraai geïllustreerde bijdrage over „Bilder aus Glas und Stein". Het nummer bevat voorts nog verschillende gedichten en novellen.